MICHEL-ANGE.

Fot. Alinari

PORTRAIT DE MICHEL-ANGE

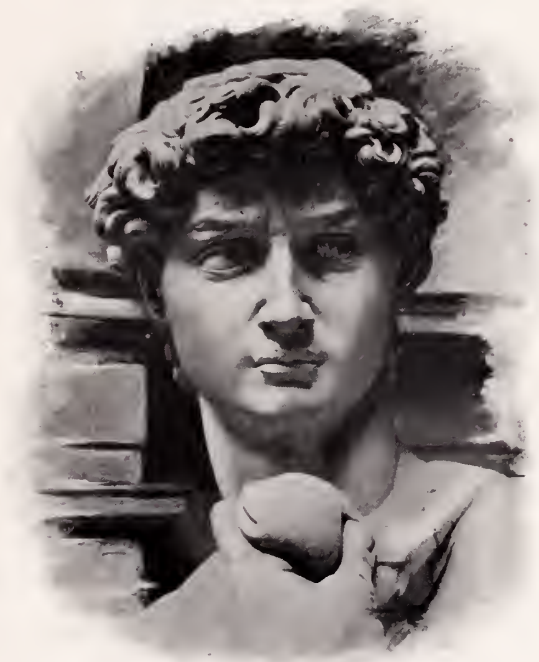
730.945
M58mi

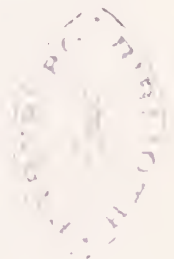
CORRADO RICCI.

MICHEL-ANGE

TRADUIT DE L'ITALIEN

PAR M. J. DE CROZALS

DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE.

FLORENCE,
ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS.

1902.

NAISSANCE DE MICHEL-ANGE. — SON ENFANCE. SES PREMIERS TRAVAUX.

« Je note qu'aujourd'hui, 6 mars 1474, il m'est né un enfant du sexe masculin; je lui ai donné le prénom de Michel-Ange. Il est né un lundi matin, entre quatre et cinq heures; j'étais alors podestat de Caprese; et c'est à Caprese qu'il est né.... A remarquer que cette date du 6 mars correspond au millésime 1474 de l'*Incarnation*, suivant le calendrier florentin, et au millésime 1475 de la *Nativité*, suivant le style romain. »

Vasari dit que Michel-Ange vint au jour sous une « heureuse étoile, choisie par le destin. » Condivi écrit à son tour : « Grande naissance, à coup sûr, et qui suffirait à établir ce que devait être un tel enfant; pour tirer son horoscope, on remarqua que Mercure et Vénus se trouvaient en bonne conjonction dans la maison de Jupiter; cette circonstance faisait prévoir ce qui devait arriver dans la suite; elle annonçait un enfant doué d'un noble et haut génie, destiné à réussir dans n'importe quelle entreprise, et en particulier dans les arts qui parlent aux sens pour les charmer, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture. »

Mais le bon et pieux Lodovico Buonarroti Simoni n'était certes pas homme à regarder les astres scintiller sur les monts silencieux du Ca-

sentin pour en tirer un horoscope et pénétrer le mystère de leurs combinaisons, dans cette nuit où sa femme Francesca di Neri Del Sera donna le jour à ce prodigieux enfant. Plus tard, en effet, il devait lui-même combattre les dispositions artistiques de son fils.

Cette ignorance en matière d'astrologie, qui songera, qui eût songé même alors, en ce temps de crédulité, à lui en faire un crime ? On est bien en droit de penser que Vasari et Condivi eux-mêmes ne s'avisèrent de tenir compte de ces divines influences que le jour où le nom de Michel-Ange était déjà glorieux.

MAISON OÙ NACQUIT MICHEL-ANGE.

A l'expiration de son mandat, Lodovico quitta les hauteurs boisées de Caprese et retourna à Florence avec sa famille. Il mit son fils en nourrice chez la femme d'un tailleur de pierres à Settignano, petite ville à trois milles à peine de Florence, où il avait une petite propriété. Aussi Michel-Ange devenu vieux, conversant avec Vasari, lui disait-il en plaisantant : « Georges, s'il y a quelque chose de bon en moi, une lueur de génie, je le dois à l'air subtil de votre pays d'Arezzo où je suis né ; je dois de même au lait que j'ai sucé l'amour des ciseaux et des maillets avec lesquels je sculpte mes personnages. »

Quand il rentra dans sa famille et qu'il eût grandi, Michel-Ange fut envoyé à l'école du maître Francesco da Urbino pour y apprendre la grammaire. S'il ne fut pas un des plus mauvais élèves de cette école, il faut en faire honneur à la qualité de son esprit plutôt qu'à son application ; agité déjà par la passion de voir, de faire des dessins et de la peinture, il cherchait à se rapprocher des ateliers et à se mettre en rapport avec les apprentis peintres. Il se lia étroitement, entre autres, avec Francesco Granacci, un peu plus jeune que lui. Gra-

nacci étant à l'école du fameux peintre Domenico Ghirlandaio, pouvait lui passer quelques modèles et le conduire avec lui à l'atelier. Cela suffit pour détourner complètement le jeune Michel-Ange de l'étude des lettres ; grande colère du père, qui plus d'une fois aux paroles sévères ajouta les coups.

Mais comment s'opposer à la volonté divine ? Cette volonté n'avait-elle pas marqué d'avance la future grandeur artistique de l'enfant dans les combinaisons astrales qui avaient présidé à sa naissance ?

Le bon Lodovico, sollicité par ses propres amis, s'inclina devant la ferme résolution de son fils, alors âgé de treize ans, et le mit à l'atelier où se trouvait déjà Granacci : « 1488. Je rappelle qu'à la date du premier avril, moi, Lodovico di Lionardo di Buonarota, j'ai placé mon fils chez Domenico et Davit, fils de Tommaso di Currado, pour une période de trois années ; aux conditions et suivant les dispositions ci-jointes : le dit Michel-Ange devra rester pendant tout ce temps avec les susnommés pour apprendre à peindre et à faire tels exercices que ses maîtres lui commanderont. Les dits Domenico et Davit devront lui donner, pendant ces trois ans, vingt-quatre florins de rétribution ; soit, la première année, six florins ; la seconde année, huit florins ; et la troisième, dix ; le tout représentant une somme de quatre-vingt-seize livres. »

Nul ne songera à récuser le témoignage des biographes quand ils racontent que les progrès de cet adolescent émerveillaient maîtres et condisciples. On voyait grandir en lui, avec une égale vigueur, le corps, le talent et l'audace. Un jour, un de ses camarades avait copié quelques personnages de femmes d'après Ghirlandaio ; il prit le dessin, et avec une plume plus grosse il remania les contours d'une de ces figures, lui donnant du mouvement et de l'ampleur. Vasari ayant réussi à se procurer le document le montra en 1550 à Michel-Ange lui-même, qui le reconnut ; il eut plaisir à le revoir et il dit modestement : « Dans cet art, j'en savais plus en ma jeunesse que je n'en sais en ma vieillesse. » Une autre fois il émerveilla ses camarades en dessinant d'après nature, en manière de passe-temps, l'échafaudage et les galeries de bois sur lesquels Ghirlandaio et ses praticiens peignaient à fresque la grande chapelle de Sainte Marie Nouvelle. Il copia aussi, avec une fidélité qui donnait l'illusion du modèle, une gravure de Martin Schon-

gauer représentant *Saint Antoine tourmenté par des démons;* et pour colorier quelques personnages de démons tout à fait étranges, il allait acheter au marché des poissons dont les écailles offraient des bizarreries de coloration. On lui avait donné à reproduire une peinture représentant une tête; il en fit une copie si exacte en lui donnant, avec des tons de fumée, un air de vétusté, qu'il était difficile de distinguer la copie de l'original. Il imita ainsi d'autres dessins des vieux maîtres pour garder les originaux et rendre la copie, avec une perfection qui excitait l'étonnement de plus en plus vif de ses compagnons et de Ghirlandaio lui-même. Celui-ci ne voyait pas sans une pointe d'envie cet élan rapide et hardi de son élève vers la supériorité et la gloire.

DANS LES JARDINS DES MÉDICIS. — LE COUP DE POING DE PIETRO TORRIGIANI. — LAURENT LE MAGNIFIQUE; MICHEL-ANGE EN FAVEUR. — MORT DU MAGNIFIQUE.

Michel-Ange était arrivé à l'âge de quinze ans environ, quand il commença à fréquenter avec Granacci les jardins de Laurent de Médicis, près de la Place Saint Marc. Là étaient réunies, en grand nombre, des statues antiques et autres œuvres de prix collectionnées par ce seigneur Magnifique. La garde en était confiée à Bertoldo, élève de Donatello, auteur de bonnes œuvres de sculpture et d'admirables médailles. Il devait appliquer son jugement et les ressources de son expérience à l'acquisition d'autres pièces; il avait mission de diriger les jeunes gens qui se rendaient dans ces jardins pour faire des copies et travailler en

particulier la plastique ; c'était une façon d'Académie ou d'École des Arts. Notre Michel-Ange, pris d'une passion nouvelle pour le modelage, passait là dans l'étude des journées entières ; il ne mettait plus les pieds dans l'atelier de Ghirlandaio, que sa pensée même délaissait.

Il est superflu de dire que, là aussi, il s'éleva au-dessus de ses compagnons ; ce fut pour tous une surprise, et pour quelques-uns, le principe d'une sourde haine. Parmi ses envieux il faut citer Pietro Torrigiani, qui supportait avec peine le voisinage d'un émule de cette valeur ; il lui déplaisait surtout de voir la faveur que Laurent de Médicis témoignait à son rival et les encouragements qu'il lui donnait dans ses travaux.

Un jour, Michel-Ange ayant pris son ciseau et un bloc de marbre se mit à sculpter hardiment la tête d'un vieux faune, ridé, la bouche ouverte dans un large rire. C'est par erreur assurément qu'on veut retrouver aujourd'hui cette œuvre dans un masque de faune tourmenté et lourd, conservé au Musée National de Florence. Laurent s'arrêta longtemps à admirer le travail de Michel-Ange ; puis, sur un ton de plaisanterie : « Pourquoi, lui dit-il, as-tu fait ce vieux faune avec toutes ses dents ? Tu devrais bien savoir qu'il en manque plus d'une aux vieillards. » Le jeune artiste prit au sérieux la judicieuse observation du Grand Seigneur ; quand Laurent se fut éloigné, il prit son ciseau, et se retournant vers le marbre, il brisa une dent du faune et creusa l'alvéole, donnant l'illusion que la dent était tombée d'elle-même.

Quand Laurent le Magnifique revit le faune, il fut charmé de ce trait de franche docilité ; l'affection qu'il avait pour le jeune artiste en fut accrue. Elle grandit encore à la suite de la sauvage agression dont il fut l'objet de la part du brutal et violent Torrigiani et qui devait laisser sur le visage de Michel-Ange un ineffaçable stigmate.

Du jardin les jeunes artistes se rendaient parfois à l'Église del Carmine pour y étudier les peintures de Masaccio. Peut-être Michel-Ange lança-t-il quelque quolibet à Torrigiani. Quel que fut le motif, celui-ci en prit prétexte pour assouvir brutalement la jalousie qui le mordait à chaque nouveau succès de son camarade et qui ne cessa de le tourmenter toute sa vie. La récit que Torrigiani fit lui-même à Benvenuto Cellini en fait foi. « Ce Buonarroti et moi nous allions, dès notre

jeune âge, étudier dans l'Église del Carmine, à la chapelle de Masaccio ; et comme Buonarroti avait l'habitude de faire pièce à tous ceux qui dessinaient avec lui, un jour entre autres qu'il m'avait vexé, la colère me prit plus forte que d'habitude ; et, le poing serré, je lui assenai un coup si violent sur le nez que je sentis s'écraser sous ma main l'os et le cartilage du nez, comme si c'eût été une oublie ; il porte ainsi ma griffe ; et il la portera jusqu'à son dernier jour. »

Torrigiani dut prendre la fuite pour se dérober au mécontentement du Magnifique. En revanche, la faveur de Michel-Ange grandit d'autant ; Laurent alla jusqu'à vouloir le garder dans sa propre maison. Il fit appeler à cette occasion Lodovico Buonarroti ; celui-ci, devinant l'objet de cette convocation, en fut vivement contrarié, comme s'il n'eût pas perdu tout espoir de voir Michel-Ange se détacher de l'étude des beaux arts. Il se rendit pourtant à l'appel, mais il ne sut pas résister aux sollicitations de Laurent. « Tous tant que nous sommes, notre vie, nos biens, tout est à la disposition de Votre Magnificence. » C'est en ces termes qu'il finit par renoncer à toute opposition aux tendances de son fils. Michel-Ange eut sa chambre dans le palais, son couvert à la table de Laurent, en compagnie de ses propres fils et « d'autres hôtes considérables et de personnages de qualité. »

Parmi ces hôtes considérables, se trouvait souvent Angelo Ambrogini, dit Politien, auteur illustre de poésies en latin et en langue vulgaire, professeur d'éloquence grecque à l'Académie de Florence, chanoine de la Cathédrale. Il faisait l'instruction des fils de Laurent, et il se plaisait à faire profiter de son enseignement et de ses conseils le jeune Michel-Ange ; ainsi sans y prendre garde, le futur artiste faisait aussi des progrès dans l'étude des lettres. C'est à l'instigation de Politien qu'il se mit à sculpter en bas-relief la lutte des Lapithes et des Centaures qui se voit aujourd'hui dans la Galerie Buonarroti à Florence et qui justifie pleinement les éloges de Vasari : « Quand on considère ce marbre, on le prendrait pour l'œuvre d'un maître de haute valeur, initié à tous les secrets de la théorie et de la pratique de son art, plutôt que pour une production de jeune homme. » On y voit, en effet, dans l'ordonnance encombrée et le mouvement des personnages une presse, une passion peut-être excessive, d'ailleurs ad-

mirable de la part d'un artiste formé à une école où faisaient loi la clarté et le calme. Le nu est plus d'une fois modelé avec une grande habileté et un sentiment très pur du sujet; la lutte est rendue avec une expression de fierté et de tumulte.

LUTTE DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

S'il faut en croire Vasari, il semble qu'au même moment Michel-Ange se soit appliqué à des travaux d'un genre plus doux, à un bas-relief de la Vierge et de l'Enfant, où l'on retrouve un peu de la manière de Donatello. Après avoir appartenu aux Médicis, ce bas-relief revint à la Casa Buonarroti, où on le montre aujourd'hui; c'est une Mère sévère, assise, vue de profil, avec l'Enfant vu de dos, qui se presse contre le sein maternel; tandis que d'autres enfants, à peine ébauchés, sont debout à gauche, au sommet d'un escalier.

Dès qu'il eut résolu de garder Michel-Ange auprès de lui, le Magnifique manifesta, semble-t-il, le désir d'étendre sa faveur au père du jeune artiste; et il l'aurait invité à lui suggérer le moyen le plus propre à favoriser ses bonnes intentions. On sait que Lodovico s'étant

offert pour un poste de receveur à la douane, emploi alors vacant, Laurent s'empressa de lui donner satisfaction. Les bienfaits dont le Magnifique combla les Buonarroti provoquèrent de leur part des sentiments de profonde affection; sa mort, survenue le 8 avril 1492, jeta la famille entière dans une douloureuse stupeur; Michel-Ange rentra chez lui tout assombri, et pendant quelque temps il lui fut impossible de s'appliquer à quoi que ce fût.

VIERGE DE LA CASA BUONARROTI.

Peu à peu cependant sa puissante nature le remit sur la voie du travail. Il acheta un bloc de marbre qui était resté longtemps exposé *à l'eau du ciel et au vent,* et il en tira un *Hercule,* haut de quatre brasses. L'intendant de Filippo Strozzi le vendit à Gian Battista della Palla, acheteur en grand d'œuvres d'art pour le compte du roi de France François I.er Cette statue figura dans le jardin du Lac à Fontainebleau jusqu'au commencement du XVIIIe siècle; plus tard, le jardin ayant été détruit en 1713, l'*Hercule* disparut lui aussi sans qu'il ait été possible de retrouver sa trace.

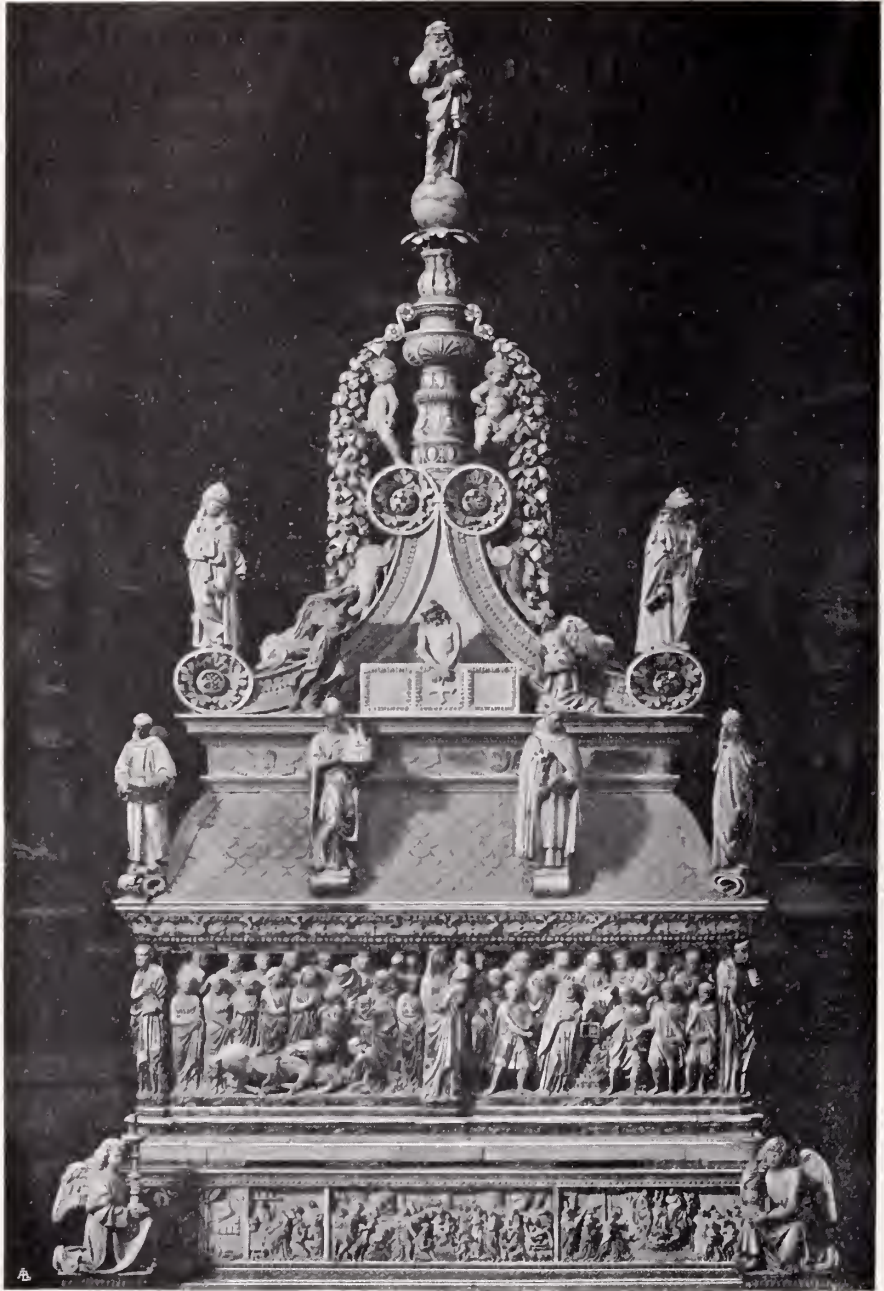
PIERRE DE MÉDICIS. — MICHEL-ANGE À BOLOGNE. — SON RETOUR À FLORENCE. — FRÈRE JÉROME SAVONAROLE. — TRAVAUX DE MICHEL-ANGE. — LE *CUPIDON* ET *BACCHUS.*

Pierre de Médicis, cherchant à imiter son père en toutes choses, continua cependant à protéger Michel-Ange; mais il le fit avec une certaine ostentation, et surtout avec un manque absolu de délicatesse. C'est ainsi qu'au mois de janvier 1494, il eut recours à lui pour mo-

deler un personnage dans un grand tas de neige qu'il avait fait dresser au milieu de sa cour ! Il continua à l'entretenir dans son palais, lui laissant la même chambre qu'autrefois ; il le faisait asseoir à sa table ; mais c'était de sa part vanité plutôt que satisfaction personnelle ; il voyait en lui un objet qui pouvait faire l'ornement de sa maison.

Condivi raconte « qu'il avait coutume de tirer vanité, comme de personnages tout à fait exceptionnels, de deux hommes de sa cour : le premier était Michel-Ange ; l'autre, un palefrenier espagnol. Ce dernier avait pour lui une merveilleuse beauté physique ; en outre, il était si agile, si fort et il avait des poumons si puissants, que Pierre galopant à cheval à bride abattue ne parvenait pas à le dépasser d'un doigt. »

Vasari et Condivi affirment que « dans ce temps » Michel-Ange sculpta un crucifix en bois, aujourd'hui perdu, pour le prieur de Santo Spirito. Il était un peu moins grand que nature. Il fut placé sur le maître autel de cette église. Les deux mêmes biographes ajoutent que ce travail fut précisément pour lui l'occasion de commencer de sérieuses études anatomiques « sur des écorchés. »

Cependant à Florence le mécontentement populaire avait grandi contre Pierre de Médicis : dans sa légèreté et son insolence on eût dit qu'il faisait tout pour perdre l'État. On raconte qu'un certain Cardiere révéla un jour en confidence à Michel-Ange des rêves terrifiants qu'il avait eus ; Laurent le Magnifique lui était apparu, en vêtements noirs tous déchirés, pour lui prédire que Pierre allait être chassé ; on dit aussi que Michel-Ange conseilla à Cardiere de communiquer au Prince ce songe ; et que pris de peur lui-même, il se serait éloigné de Florence.

CHASSE DE BOLOGNE.

Le songe peut être vrai; vraie aussi l'impression que le récit en produisit sur l'âme du jeune artiste; mais pour déterminer Michel-Ange, familier des Médicis, à quitter leur maison et à s'éloigner de la cité où ils étaient les maîtres, c'était bien assez de l'agitation évidente des esprits contre le mauvais gouvernement de Pierre. Cette agitation ne devait pas tarder à dégénérer en révolte ouverte quelques jours à peine après le départ de Michel-Ange. Il avait poussé jusqu'à Venise en passant par Bologne; mais ne trouvant pas de travail dans cette première ville, il était retourné à Bologne. Ayant négligé de se conformer à l'édit qui défendait aux étrangers d'entrer sans passeport dans cette ville gouvernée par le soupçonneux Giovanni II Bentivoglio, Michel-Ange fut condamné à une amende qu'il ne put payer; aussi fut-il interné à l'office des *Bollette*. C'est là que le vit messer Gian Francesco Aldovrandi, gentilhomme bolonais, du Conseil des Seize; il remarqua la promptitude de son intelligence; et, comme il le savait sculpteur, il s'intéressa à lui, racheta son amende et lui offrit, sans autre avantage, l'hospitalité dans sa maison. Michel-Ange y resta un an environ, retenu par les agréments, les sujets d'étude et de travail que lui offrait la ville. Il lisait avec Aldovrandi les œuvres de Dante, de Pétrarque, de Boccace; et de la société si aimable de ce gentilhomme il passait à la contemplation des plus remarquables monuments de l'art.

ANGE PORTE-FLAMBEAU POUR LA CHASSE DE BOLOGNE.

Au premier rang, il faut placer la porte principale de San Pe-

tronio, décorée par Jacopo della Quercia de sculptures qui exercèrent une grande influence sur la formation de son goût. Il trouva enfin à travailler à la châsse en marbre de San Domenico, objet déjà de longs efforts de la part de Guglielmo da Pisa au XIII[e] siècle, et deux siècles après lui, reprise par Nicolò Schiavone, mort en 1493, peu de temps avant l'arrivée de Michel-Ange à Bologne. Celui-ci fit pour la châsse la statuette de l'ange porte-flambeau à droite, non pas avec de longs cheveux et dans une attitude de pieux recueillement, comme l'ange de Nicolò qui lui fait pendant; mais la tête haute, pleine de vigueur, les cheveux coupés à la façon d'un petit Hercule. Michel-Ange sculpta aussi un San Petronio et un San Procolo. Cette dernière œuvre s'étant brisée en 1572, fut refaite, et non pas remplacée, comme on l'a dit, par une autre statue de Clementi.

SAN PETRONIO.

Mais la nostalgie s'empara du jeune artiste; il voulut retourner à Florence qui venait d'être délivrée par Charles VIII; ce roi l'avait occupée temporairement pendant son expédition contre le royaume de Naples.

La ville avait alors un gouvernement très démocratique, qui était surtout l'œuvre de frère Jérôme Savonarole. L'ardent dominicain réclamait un *gouvernement civil et universel* réformé dans la politique, dans les mœurs, dans l'administration, dans les lettres, dans les arts. La vie publique se développait à travers mille vicissitudes et mille dangers; mais Michel-Ange sut se tenir à l'écart et s'isoler dans ses travaux. Il fit un *petit saint Jean* en marbre, pour Laurent fils de Pierre François de Médicis, puis un *Cupidon endormi*. Depuis le siècle dernier, on a fait au sujet de cette œuvre des recherches infinies; on a accumulé fables et conjectures; peine perdue;

car, c'est le récit de Condivi qui est, à quelque détail près, l'expression de la vérité.

En faisant son *Cupidon,* Michel-Ange imita un marbre romain qui se trouvait dans le jardin des Médicis, près de la place San Marco. Il paraît établi aussi que Laurent lui aurait dit : « Si tu arrangeais ce marbre de manière à lui donner un air de vétusté et à produire l'illusion qu'il a été longtemps enterré, je l'enverrais à Rome ; il passerait pour un antique et tu en tirerais un bien meilleur parti. » Michel-Ange suivit ce conseil ; le marbre fut envoyé à Rome, vendu à Raffaello Riario, cardinal de San Giorgio, par l'entremise de Baldassare de Milan. Celui-ci toucha deux cents ducats, et il n'en remit que trente à l'auteur.

PORTRAIT DE FRA GIROLAMO SAVONAROLA.

Cependant le bruit ne tarda pas à se répandre à Rome qu'on était en présence d'une œuvre moderne, due à un sculpteur florentin ; le Cardinal en fut informé ; et furieux de la fourberie dont il avait été victime, il envoya à Florence un de ses gentilshommes, avec mission de tirer la chose au clair ; le messager y réussit et se mit en relation avec Michel-Ange lui-même. Mais tandis que le gentilhomme invitait le sculpteur à se rendre à Rome, le Cardinal San Giorgio, mis au courant de la supercherie, renvoyait dédaigneusement le *Cupidon* au marchand, en réclamant la restitution de la somme versée. La statue fit certainement retour à Baldassare de Milan ; cela résulte formellement d'une lettre de Michel-Ange. Une lettre d'Isabelle d'Este, femme de François Gonzague, nous apprend en outre qu'elle devint ensuite la propriété du duc Valentin ; celui-ci en fit cadeau au duc d'Urbin, et en reprit possession plus tard, quand cette ville tomba entre ses mains. Isabelle mit ses soins à se la faire donner, en même temps qu'une *Vénus* antique, et elle y réussit. Elle écrivait à ce propos à son mari : « Je ne dis rien de la beauté de la *Vénus,*

parce que je crois que Votre Seigneurie l'a vue; mais le *Cupidon*, comme œuvre moderne, n'a pas son pareil. » Le *Cupidon* resta au château de Mantoue jusqu'en 1632; à cette date il passa en Angleterre et disparut.

PREMIER VOYAGE DE MICHEL-ANGE À ROME. LE CARDINAL RIARIO. — *CUPIDON* ET *BACCHUS*. — PEINTURES.

Michel-Ange arriva à Rome pour la première fois le 25 juin 1496, sous la conduite du gentilhomme du Cardinal San Giorgio. Le prince de l'Église fit le plus gracieux accueil à ce jeune artiste qui avait à peine plus de vingt ans; il pensait, non sans raison, que son erreur même, et le fait d'avoir pris pour un antique une œuvre de lui, rendait témoignage de la haute valeur de ce jeune homme. Condivi et Vasari s'accordent, il est vrai, à dire que le Cardinal Riario était un médiocre connaisseur; mais il attachait le plus haut prix à son renom de Mécène, et il devait avoir de ses propres talents une opinion bien différente. Il reste, malgré tout, un fait bien établi: les deux biographes de Michel-Ange ont beau donner comme preuve qu'il ne fit à celui-ci aucune commande; nous avons une lettre de Michel-Ange, en date du 2 juillet 1496, où il écrit: « Le Cardinal m'a demandé si je me sentais le cœur de

faire quelque chose de beau. J'ai répondu que je ne saurais faire d'aussi grandes choses qu'il semblait le désirer; mais qu'il verrait de quoi j'étais capable. Nous avons acheté un bloc de marbre de la dimension d'un personnage grandeur nature; et lundi, je commencerai à travailler. » Il se mit au travail en effet; nous en avons la preuve dans une autre lettre de lui à son père, un an plus tard, où il lui dit: « Ne soyez pas surpris si je ne reviens pas; je n'ai pas encore réussi à arranger mes affaires avec le Cardinal; et je ne veux pas partir avant d'avoir reçu satisfaction et touché le prix de mes travaux. »

On ne sait ni quel fut le sujet de l'œuvre qu'il exécuta pour Riario, ni ce qu'elle devint. Un seul critique, Clément, a hasardé la curieuse hypothèse que ce pourrait bien être l'*Adonis mourant,* qui est

ADONIS MOURANT.

conservé au Musée de Florence. Mais avant de discuter cette hypothèse, il faudrait prouver, contrairement à l'avis de Bode, de Müntz et de bon nombre d'autres critiques, que cette médiocre statue, sculptée avec sécheresse et trop polie, est bien l'œuvre de Michel-Ange, et non pas de Vincenzo Danti, ou de Vincenzo de Rossi, à qui on l'a longtemps attribuée.

A la même époque, Michel-Ange sculpta aussi un *Bacchus* et un *Cupidon* pour messer Iacopo Galli. Le *Cupidon,* pour certains critiques, est celui qui est parvenu au Musée de Kensington, à la suite des recherches d'Ottavio Gigli. En revanche, le *Bacchus* est resté au

Musée National de Florence ; c'est une œuvre d'une haute valeur et qui, contrairement aux habitudes de Michel-Ange, a été finie avec amour. Ce corps nu d'adolescent couronné de pampres, offre, comme le fait remarquer excellemment Vasari, « un merveilleux mélange de la tournure svelte et simple d'un jeune homme et de la délicatesse et de la rondeur des formes d'une femme. Il soulève la jambe droite, met le ventre en saillie légère, replie en arrière le torse, comme s'il était travaillé par les premiers effets de l'ivresse. » Il regarde, en effet, les lèvres entr'ouvertes par le désir et d'un œil incertain, une élégante coupe pleine de vin qu'il lève joyeusement de la main droite. La main gauche, le long du corps, retient la dépouille d'un tigre, le fauve bachique, et une énorme grappe de raisin ; un petit satyre rusé s'attaque furtivement à la grappe, des mains et de la bouche, pour la piller. Dans cette œuvre encore on sent l'imitation de l'antiquité ; mais ce n'est pas une imitation servile. Sous la main du jeune artiste, l'antiquité se transforme et revit ; elle reçoit une âme nouvelle de la force d'un génie personnel. On retrouve sans doute dans les œuvres de sculpture classiques le même motif de Bacchus jeune, en état d'ivresse, avec l'accompagnement obligé du petit satyre ; mais Michel-Ange a mis dans son œuvre une inspiration tout à fait originale.

BACCHUS DU MUSÉE NATIONAL DE FLORENCE.

Il n'est pas douteux que, dans cette période de sa vie, Michel-Ange fit de la sculpture son exercice de prédilection ; néanmoins il ne négligeait ni le dessin ni la peinture. Vasari raconte qu'il fit pour le barbier du Cardinal San Giorgio, qui peignait assez convenablement,

un carton représentant *Saint François recevant les stigmates*. Varchi affirme que Michel-Ange en fit aussi la peinture. Nous ne pouvons prendre parti aujourd'hui dans ce débat, car l'œuvre est perdue. Grimm, Clément et autres critiques rapportent à la même époque une peinture qui est aujourd'hui la propriété de M. Labouchère. C'est une peinture en détrempe, grandiose comme composition et comme dessin, mais incomplète; elle représente la Vierge assise, dans une attitude pleine de solennité, le buste incliné vers la droite. Elle tient dans ses mains un livre ouvert, vers lequel l'Enfant divin, qui est debout près de ses genoux, tend la main. Derrière est saint Jean, couvert en partie d'une peau d'agneau; sur les côtés, un groupe de jeunes gens; celui de gauche est à peine indiqué, l'autre est représenté lisant; ce dernier est bien fini, richement éclairé et d'une grâce surprenante.

GROUPE DE LA *PIETÀ*.

Mais l'œuvre la plus belle et la plus fameuse que Michel-Ange exécuta pendant son premier séjour à Rome est la *Pietà*, que l'on peut admirer encore dans l'Église de Saint Pierre au Vatican. Elle lui fut commandée par le cardinal Jean de la Groslaye de Villiers, abbé de Saint Denis et ambassadeur de Charles VIII auprès du Saint Siège. Le contrat de commande, rédigé le 27 août 1498, commence ainsi: « Nous faisons savoir et déclarons à quiconque lira les présentes que le révérendissime Cardinal de Saint Denis a conclu un accord avec maître Michel-Ange, statuaire florentin, aux termes suivants: le dit maître s'engage à faire à ses frais et en marbre une *Pietà*, c'est-à-dire la Vierge Marie vêtue, avec le Christ mort

dans ses bras, de la grandeur d'un personnage naturel; le prix est fixé à la somme de quatre cent cinquante ducats en or, monnaie papale, à payer dans le délai d'un an, compté du jour où le travail sera

LA « PIETÀ » DE ROME.

commencé. » Iacopo Galli qui rédigea cette convention y joignit un témoignage d'estime bien remarquable, qui prouve en quelle considération était tenu dès lors à Rome notre jeune sculpteur. « Je promets que le dit travail sera exécuté dans le délai d'un an, et que *ce sera la statue de marbre la plus belle qu'il y ait de nos jours à Rome; il*

n'y a aujourd'hui aucun maître en état de faire mieux. » Si l'œuvre de sculpture elle-même n'était pas commencée, peut-être le modèle en était-il déjà fait ; on peut le supposer d'après certains documents, qui prouvent que le sculpteur s'était déjà rendu en personne à Carrare quelques mois auparavant pour faire débiter le marbre.

Le groupe fut exécuté avec un succès qui justifia la promesse de Galli ; certainement *aucun maître* n'aurait été capable alors de *faire mieux.* « On ne saurait imaginer, dit Vasari, plus de beauté dans les membres, un art plus consommé dans la représentation du corps ; ni dans le nu une étude plus forte du jeu des muscles, des veines, des nerfs sur l'ossature de ce corps ; ni un mort qui donnât davantage l'idée de la mort. Cet air de tête plein de douceur, cette perfection dans les attaches, les emmanchements des bras, du torse et des jambes, le travail des artères et des veines ; tout cela en vérité frappe d'étonnement ; on reste confondu que la main d'un artiste ait pu en si peu de temps réaliser si exactement et avec un art divin une œuvre si admirable. » La Vierge est assise sur un rocher ; elle soutient sur ses genoux le corps nu de son fils et, la tête inclinée, elle le contemple douloureusement. Son air de jeunesse ajoute à sa grâce.

Mais la critique a tiré avantage de ce trait pour reprocher à l'auteur d'avoir manqué de réflexion, en représentant la mère jeune comme son fils. « Je raisonnais un jour à ce sujet avec Michel-Ange, » raconte Condivi. « Ne sais-tu pas, me répondit-il, que les femmes chastes gardent leur fraîcheur plus longtemps que les autres ? A plus forte raison, une Vierge que n'effleura jamais l'ombre d'un désir capable de ternir la pureté de son corps. J'irai même plus loin : négligeons les raisons naturelles qui ont dû conserver chez elle cette fraîcheur, cette fleur de jeunesse. N'est-il pas probable que, par une faveur surnaturelle, Dieu a voulu faire éclater aux yeux du monde la virginité et la pureté inaltérables de sa Mère ? La même chose n'était pas nécessaire pour le Fils ; c'eût été plutôt le contraire ; il fallait montrer en effet que le Fils de Dieu a pris, comme c'est la vérité même, le corps d'un homme, soumis par ce fait aux conditions, aux faiblesses ordinaires de l'humanité, le péché excepté. Il ne fallait pas, à cause du divin, écarter le caractère humain, mais le laisser à sa place, suivant son cours ; il de-

vait donc témoigner de l'âge qu'il avait véritablement. Tu ne dois pas être surpris si, guidé par ces considérations, j'ai fait la Très Sainte Vierge, Mère de Dieu, beaucoup plus jeune qu'on ne la représente ordinairement par rapport à son Fils, et si j'ai laissé au Fils son âge véritable. »

Il n'est pas nécessaire de faire honneur au goût du temps de l'admiration qui salua à Rome l'œuvre nouvelle. C'est en effet un chef-d'œuvre absolu de pensée et de beauté, toute considération de temps ou de pays mise à part. La main de l'artiste est déjà suffisamment maîtresse de la matière pour donner librement une forme à ses conceptions et lui permettre de développer entièrement sa personnalité. Ce corps de Jésus qui s'abandonne comme un corps mort, cette exactitude impeccable de tous les muscles, de toutes les veines, tout cela forme un ensemble vraiment merveilleux de sentiment et de technique. C'est avec raison que Michel-Ange pouvait tirer vanité de son œuvre et s'indigner d'entendre tel ou tel étranger l'attribuer à un autre artiste. On raconte en effet qu'il se trouvait un jour à Saint Pierre lorsque certains Lombards en faisaient honneur à Cristoforo Solari; il retourna de nuit dans l'église avec une lumière et grava sur la bandelette qui passe sur la poitrine de la Vierge ces mots: *Michaelangelus Bonarotus floren. faciebat.*

LA MORT DE SAVONAROLE.

Sur ces entrefaites, Florence avait vu s'allumer le bûcher de Jérôme Savonarole. Michel-Ange avait pour le grand moine des sentiments de vénération; et il avait suivi, de Rome, avec une véritable angoisse le progrès du flot qui montait contre l'ardent dominicain.

Pierre de Médicis fit une tentative inutile pour ressaisir le gouvernement de la cité; mais il s'en tint à ce premier effort et près de son frère le Cardinal il menait une existence vile, déshonorée par toutes sortes de vices. Il avait commandé à la légère une statue à Michel-Ange, qui ne la commença même pas; l'artiste écrivait au mois d'août 1497: « J'ai reçu une commande de Pierre de Médicis pour une statue et j'ai

acheté le marbre ; mais je ne l'ai pas commencée ; parce qu'il n'a pas tenu ses promesses ; je me tiens sur la réserve et je sculpte une figure pour mon plaisir. » Mais ce prince dissolu trouvait au milieu de ses orgies le temps d'exciter les esprits contre Savonarole ; il se servait surtout à cet effet de frère Mariano da Genazzano, général des Augustiniens, qui détestait le moine de Ferrare et dont la haine se répandait du haut de la chaire en accusations féroces. Ces paroles, favorisées par l'œuvre sourde d'autres nombreux adversaires, ouvrirent aisément une brèche dans l'âme d'Alexandre VI, naturellement peu favorable à un homme austère et vertueux, qui prêchait la réforme des mœurs et de la discipline ecclésiastique. Le pape fit donc défense à Savonarole de prêcher ; le moine obéit. Puis, emporté par son indignation et son tempérament de feu, frère Jérôme prêcha de nouveau, et prêcha contre le pape. C'est alors qu'un défi lui fut porté par quelques fanatiques, au nombre desquels se faisait remarquer Francesco da Puglia, qui lui proposa d'en appeler au *Jugement de Dieu,* aveugle et atroce impiété du moyen-âge. Celui des deux qui traverserait, sans recevoir aucune atteinte du feu, un bûcher en flamme serait proclamé vainqueur ! Savonarole refusa l'épreuve et garda sa sérénité au milieu des huées des *Enragés ;* un de ses frères en religion s'offrit à sa place. Le jour venu, les deux frères, pris d'épouvante, se perdirent en discussions niaises. La foule immense attirée par le spectacle entra en fureur d'avoir été trompée ; les *Enragés* jetaient dans

le bûcher de nouveaux aliments; tous d'un commun accord donnèrent l'assaut au couvent de Saint Marc, firent prisonnier Jérôme avec Domenico de Pescia, celui qui s'était offert à tenter l'expérience, et un autre; en quelques jours, on fit sommairement leur procès, on leur appliqua la torture et, le 23 mai 1498, on les brûla sur la place publique.

Michel-Ange écrivant à son frère donnait à Savonarole le titre de *Prophète;* car il avait trouvé à sa parole chaude et inspirée une vertu bienfaisante au milieu des progrès de la corruption qui grandissait de toutes parts. Aussi eut-il à traverser des jours de profond découragement. Une autre raison s'y ajoutait encore: la triste situation de fortune de son père dont la famille s'était augmentée, et qui avait vu, avec la fuite des Médicis, diminuer ses ressources. Michel-Ange ne négligeait rien pour lui venir en aide; mais ses faibles moyens ne lui permettaient pas de faire grand'chose: « Vous devez penser que j'ai, moi aussi, mes dépenses et mes fatigues; néanmoins, tout ce que vous me demanderez, je vous l'enverrai, dussé-je me vendre comme esclave. »

ESQUISSE POUR LE « DAVID ».

LE *DAVID*.

Au printemps de 1501, Michel-Ange est de nouveau à Florence. Le 22 mai, il rédige une déclaration relative à certains engagements pour l'exécution de quinze statues destinées à la chapelle Piccolomini, dans la Cathédrale de Sienne. Il en sera question plus loin.

Dans la cour de l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, on pouvait voir depuis plus de trente ans un grand bloc de marbre abandonné, qu'un artiste avait gâté en voulant en tirer maladroitement un Géant. De cette fâcheuse mésaventure on accusa d'abord Simone da Fiesole, puis, sur la dé-

couverte d'un document du 16 août 1501, Agostino d'Antonio di Duccio; mais c'est une accusation imméritée; le véritable auteur de l'accident fut un certain Bartolomeo di Pietro, surnommé *Baccellino*, de Settignano, qui avait été chargé par Agostino d'ébaucher la statue à la carrière de Carrare. Vasari dit que Pier Soderini proposa plus d'une fois « de faire porter » le marbre à Léonard de Vinci. Il dit aussi, d'accord avec Condivi, qu'Andrea Contrucci de Monte San Savino chercha à se le faire attribuer; il donnait l'assurance qu'en ajoutant quelques morceaux, il réussirait à en tirer une statue. Mais les maîtres de l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, séduits par la renommée qui s'attachait déjà à Buonarroti, lui offrirent le bloc de marbre; et il accepta d'y tailler un *David*.

ESQUISSE POUR LE « DAVID ».

Michel-Ange examina le marbre, et tenant compte des parties maltraitées et estropiées par la main qui l'avait dégrossi, il y découvrit mentalement les formes de son personnage, comme si la nature l'y eût emprisonné; il le voyait et il lui appartenait de le délivrer, à coups redoublés de son ciseau, de son enveloppe de marbre. Oui, l'artiste voyait et sentait tout cela, par une intuition de son puissant génie; il l'a dit bien haut dans ce fameux quatrain d'un de ses sonnets :

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto
> ch' un marmo solo in sè non circoscriva
> col suo soverchio, et solo a quello arriva
> la man, che ubbidisce all' intelletto.[1]

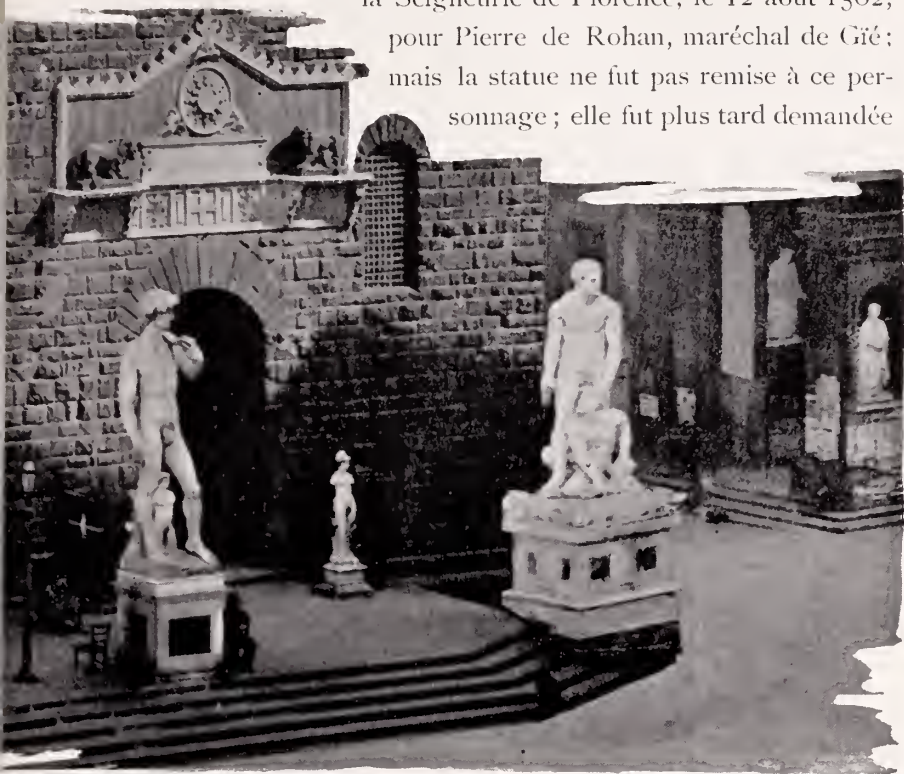
---

[1] Il n'est pour l'artiste excellent aucun concept
qu'un bloc de marbre ne contienne déjà
sous l'excès de la matière; mais seule, elle y peut atteindre
la main qui obéit à l'esprit.

Il sut tirer de ce marbre un si merveilleux parti que, sur certains points, tels que le sommet de la tête, le dos, la base, il n'eut qu'à respecter la croûte extérieure du bloc. On peut bien penser que s'il modela en cire une petite maquette, qui est conservée au Musée Buonarroti, c'est qu'il voulait montrer aux dignitaires de l'Œuvre ce qu'il se proposait de faire ; car il n'avait aucun besoin de se tracer un modèle à suivre.

LE « DAVID »

Ce point bien établi, on ne saurait trop s'étonner que Mariette (et sur la foi de cet auteur, plus d'un aujourd'hui encore) puisse considérer comme une préparation de ce *David* le dessin de Michel-Ange que l'on voit au Musée du Louvre. Ce dessin représentant le héros biblique un pied sur la tête de Goliath, on supposerait que l'artiste fut amené dans la suite à modifier sa conception, parce que la saillie du marbre n'était pas suffisante pour lui permettre de sculpter le genou, la jambe étant infléchie. Une pareille supposition serait déso-

bligeante même pour un sculpteur médiocre ; mais elle devient souverainement ridicule quand il s'agit de Michel-Ange. Il est extrêmement probable que le grand artiste dessina cette esquisse pour l'autre *David* en bronze, de grandeur naturelle, aujourd'hui perdu, que lui commanda la Seigneurie de Florence, le 12 août 1502, pour Pierre de Rohan, maréchal de Gïé ; mais la statue ne fut pas remise à ce personnage ; elle fut plus tard demandée

LE « DAVID » SUR LA PLACE DE LA SEIGNEURIE.

par Florimond Robertet, secrétaire des Finances. Elle fut embarquée à Livourne vers la fin de l'année 1508 ; elle trouva peut-être enfin un dernier asile, s'il faut en croire Vasari et Varchi, entre les mains du roi de France Louis XII.

Michel-Ange s'était engagé à livrer son *David* en marbre dans le délai de deux ans, à dater du 1er septembre 1501, aux gages de six florins d'or par mois. Il se séquestra, pour travailler ce bloc énorme, dans un atelier formé de cloisons de briques et de planches élevé dans l'Œuvre même de Santa Maria del Fiore. Il était sur le point de

l'achever, quand un débat très vif fut soulevé pour le choix à Florence de l'emplacement qui conviendrait le mieux à cette œuvre. On voulut toutefois prendre conseil des principaux artistes ; les avis furent partagés ; les uns proposaient la Loggia dei Priori ; les autres, les marches de Santa Maria del Fiore, ou le palier du Palais de la Seigneurie. C'est sur ce dernier emplacement qu'elle fut dressée en effet ; elle y est restée jusqu'en 1873. On craignit alors de voir se renouveler des accidents comme celui de 1527, lorsque un bras de la statue fut brisé ; l'action des intempéries ne pouvait que devenir de jour en jour plus funeste ; le *David* fut transféré à l'Académie des Beaux Arts, dans une niche très heureusement disposée peut-être pour la conservation, mais non pour la mise en valeur esthétique de l'œuvre.

Quelques-unes des vieilles opinions émises sur l'emplacement qui convenait le mieux à la statue méritent d'être rappelées. Bien singulière et caractéristique est celle de maître Francesco, héraut de la Seigneurie : « Il y a deux endroits où l'on peut admettre une semblable statue : le premier est celui où est aujourd'hui la *Judith* (de Donatello) ; le second est le milieu de la cour du Palazzo, où est le premier *David* (celui de Verrocchio). La raison en est que la *Judith* est un emblème de mort, et cet emblème ne nous convient pas, à nous qui avons pour insignes la ✠ et le lys ; il n'est pas bon que la femme tue l'homme ; enfin et surtout, la *Judith* a été placée sous une mauvaise constellation ; car, depuis ce jour, vous êtes allés de mal en pis et Pise a été perdue. Le *David* de la Cour est une académie, et elle est loin d'être parfaite ; sa jambe droite est sottement manquée. Aussi donnerai-je le conseil que la statue nouvelle soit dressée sur un de ces deux emplacements ; mais de préférence sur celui de la *Judith*. » C'est en effet à la place de la *Judith* que devait s'élever le *David*. Giuliano da San Gallo, Angelo Manfidi, second héraut, Riccio orfèvre, Lorenzo della Golpaia, Leonardo da Vinci, Antonio da San Gallo, Michel-Ange père de Baccio Bandinelli, Giovanni delle Corniuole, Gaspare di Simone Baldini et autres votèrent pour la Loggia ; ils en donnaient pour raison que la statue serait mieux à l'abri de l'action des pluies et du gel, si funestes pour un marbre encore tendre. L'argument avait assurément son prix ; mais, à notre jugement, le plus sage de tous

les avis fut celui de Silvestro de Lavacchio joailler, partagé par Filippino Lippi et Piero di Cosimo : « On a parlé de tous les emplacements ; on a vu et dit tout ce qu'il y avait à voir et à dire. Mais il appartient, je crois, à l'artiste qui a exécuté cette œuvre de lui assigner l'emplacement le meilleur. Mon avis personnel est qu'elle ne saurait être mieux placée qu'aux environs du Palazzo ; mais celui qui a réalisé cet ouvrage, je l'ai déjà dit, doit savoir mieux que personne l'emplacement qui convient pour mettre en valeur l'air et le caractère du personnage. »

Vasari écrit que le transport de la statue sur la place fut dirigé par les frères Giuliano et Antonio da San Gallo ; mais deux délibérations du mois d'avril 1504, l'une des Maîtres de l'Œuvre du Duomo, l'autre des Seigneurs, prouvent que l'âme de cette opération fut Simone del Pollaiuolo, dit le Cronaca ; il fut d'ailleurs aidé dans cette opération par des collaborateurs. On fit « une cage de charpente extrêmement forte, et ils y suspendirent la statue avec des câbles, de telle sorte que les secousses ne pussent pas la briser, mais qu'au contraire elle fût toujours en équilibre ; sur un lit de poutres étendues sur le sol, on la tira au moyen de treuils et on la mit en mouvement. Un nœud coulant formé au câble retenait la statue ; il était très facile de le lâcher, et on le resserrait quand le poids de la statue se faisait sentir davantage. » Dans ces conditions, le *David* s'avança avec toute sécurité, mais avec une incroyable lenteur ; on mit plus de trois jours à parcourir cette faible distance. Pendant le trajet, on vit un incident véritablement étrange, qui est raconté par Pietro di Marco Parenti ; la nuit, la statue était surveillée par des gardes ; cette mesure était prise non pas contre les accidents que pouvait occasionner la foule des curieux, mais contre la malveillance. On vit des gens aller jusqu'à attaquer les gardes, frapper la statue à coups de pierre ; on dut faire huit arrestations et enfermer les coupables aux *Stinche !*

Vasari prend plaisir ici à raconter une anecdote amusante. Quand le *David* fut en place (8 juin) Michel-Ange monta sur un échafaudage pour le retoucher. Pier Soderini lui conseilla de regarder de près le nez, qui lui paraissait d'une grosseur démesurée. Michel-Ange ramassa un peu de poussière de marbre et la laissa tomber adroitement, tout

en faisant mine de donner des coups de ciseau; puis il pria Soderini de juger de l'effet. « A merveille, répondit celui-ci; je suis tout à fait content; vous lui avez donné la vie. »

Cette œuvre admirable donna dès lors, comme aujourd'hui, la vraie mesure de la grandeur et de l'originalité de Michel-Ange. Les proportions gigantesques de la statue n'ont pas déterminé une accentuation ou une saillie excessive des muscles; elles n'ont nui en aucune façon à la sveltesse qui convient au corps du jeune David. Toutes les parties se développent harmonieusement, de manière à reproduire partout et dans sa plénitude le caractère de la jeunesse, depuis la tête animée d'une vie superbe, florissante et belle, jusqu'aux jambes fines et robustes; depuis la poitrine, où le dessin des côtes accuse cette légère maigreur en rapport avec l'âge, jusqu'au flancs d'une souplesse *divine*. La pose exprime à la fois la douceur et la solennité dans son calme victorieux. Voyez des quais de l'Arno la reproduction en bronze qui se dresse sur la grande place des Colli au-dessus de Florence; elle paraît rapetissée par la distance; on croirait voir un jeune homme, tant il y a d'équilibre exact et d'accord parfait entre les parties! Malgré la nécessité d'un modelé gigantesque, aucun de ses membres ne s'offre au regard avec des proportions qui auraient mieux convenu à un lutteur ou à un athlète.

LES MÉDAILLONS DE LA VIERGE. — LA *VIERGE DE BRUGES*. STATUES POUR SIENNE ET POUR FLORENCE. — LE *SAINT MATHIEU*.

A cette même époque se rapportent également les deux magnifiques médaillons en marbre destinés à Taddeo Taddei et à Bartolomeo Pitti. Celui de Taddei est conservé à l'Académie des Beaux Arts à Londres; l'autre, au Musée National à Florence. Sur l'un et sur l'autre, la Vierge est représentée assise avec l'Enfant et saint Jean; la disposition des personnages a de la variété et du charme, avec un mélange de solennité et d'élégance tout ensemble, comme il convient à leur divinité.

Mais, à notre avis, ce qu'il y a de plus admirable dans ces deux chefs-d'œuvre, c'est précisément la manière dont ils furent ébauchés, ou, en d'autres termes, l'état dans lequel Michel-Ange les a laissés. Nous ne saurions en effet les considérer comme des œuvres non achevées, mais comme des œuvres amenées par l'artiste à un point voulu ; tant les parties à peine traitées, par leur contraste avec les parties

LA VIERGE DU MUSÉE NATIONAL DE FLORENCE.

achevées, ou près de l'être, servent à accentuer le clair-obscur, et contribuent, nous dirions volontiers, à leur couleur. Dans l'un et dans l'autre en effet, la partie dont l'exécution est achevée se trouve dans le diamètre vertical ; ainsi, les côtés restant dans la pénombre, les lumières se concentrent avec un effet plus grand de relief.

Dans le marbre de Florence, il y a d'à peu près achevé la tête et l'arrangement des plis du vêtement de la Vierge, tandis que les corps des deux enfants debout de chaque côté s'estompent dans l'œuvre

d'ébauchement de la gradine. En revanche, dans le marbre de Londres, l'enfant Jésus, placé lui aussi non plus de côté, mais sur le diamètre vertical et comme au milieu, est achevé; il en est de même de la tête de la Vierge qui le domine; tandis qu'une douce vapeur enveloppe le personnage de saint Jean présenté de profil.

C'est ainsi que dans d'autres œuvres de son ciseau (par exemple, les sculptures des tombeaux des Médicis), nous croyons devoir faire

LA VIERGE DE L'ACADÉMIE DE LONDRES.

observer que si Michel-Ange a laissé quelques parties à peine ébauchées, ce ne fut pas chez lui fatigue ou séduction exercée par de nouveaux travaux, mais tout simplement intention d'art.

Condivi et Vasari écrivent que Michel-Ange coula aussi en bronze un bas-relief circulaire représentant la Vierge et l'Enfant sur son giron, « à la sollicitation de quelques marchands flamands, de la famille Moscheroni (Mouscron), personnes d'excellente noblesse dans leur pays ; ils le lui payèrent cent écus et l'expédièrent en Flandre. » Aucune œuvre répondant à cette description n'a été retrouvée ni en Flandre ni ailleurs.

Faut-il la croire perdue? Mieux vaut admettre que les deux biographes ont donné des indications inexactes et qu'il s'agit, non d'un médaillon en bronze, mais bien du groupe de marbre, à plein relief, qui est conservé dans une chapelle de l'Église de Notre-Dame à Bruges; il y a là précisément la sépulture d'un des Mouscron.

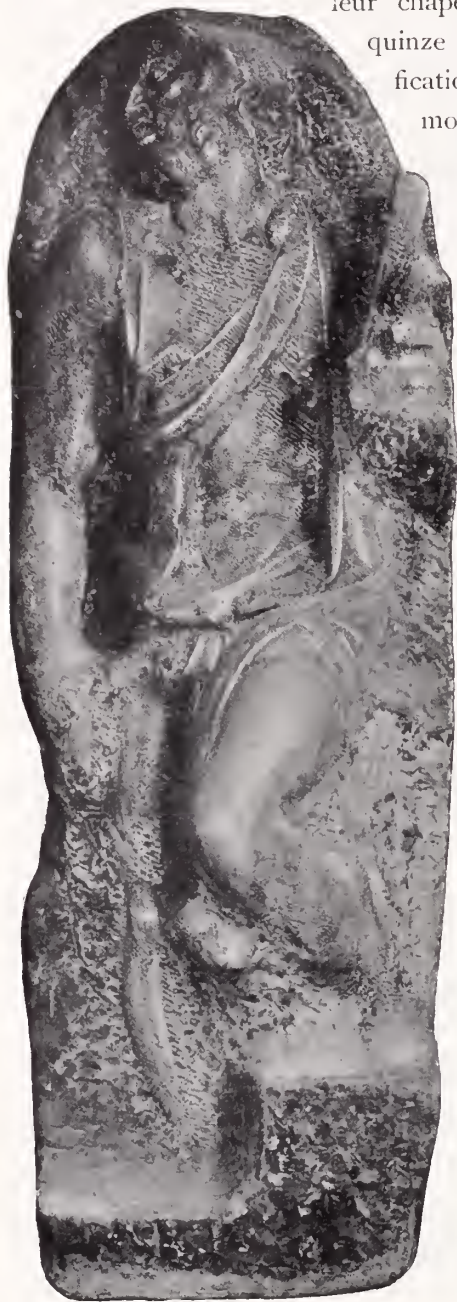
Le type de cette Madone exprime l'austérité de la vertu ; elle est assise et tient entre les genoux l'Enfant nu. C'est assurément une œuvre importante et belle ; mais Grimm va trop loin en la mettant au rang des principales productions du maître ; de même, d'autres critiques dépassent la mesure en ne voulant y voir qu'un travail de son atelier, où manquerait sa vigueur habituelle. En outre, la ressemblance de la tête de la Vierge avec cette œuvre admirable achetée en 1864 par le Musée de South-Kensington a permis de supposer (c'est l'avis de quelques critiques) que Michel-Ange fit la Vierge de Kensington pour servir de modèle à ceux de ses élèves qui devaient sculpter le groupe de Bruges. Cette hypothèse est matière à discussion ; car, même à supposer que ses élèves aient travaillé au groupe de Bruges, cette œuvre, dans son admirable ensemble, appartient au maître ; la critique d'art peut en effet y retrouver les traces évidentes de l'influence qu'avaient exercée sur lui les œuvres de sculpture de Iacopo della Quercia.

NOTRE-DAME DE BRUGES.

Le 15 septembre 1504, Iacopo et Andrea Piccolomini, frères et héritiers de Pie III, lui confirmèrent la commande de sculpter pour

CROQUIS POUR LA VIERGE DU MUSÉE NATIONAL DE FLORENCE.

ESQUISSE POUR UN APÔTRE.

(Sienne — Chapelle Piccolomini.)

leur chapelle dans la Cathédrale de Sienne quinze statues. Comme il résulte de la ratification du contrat, survenue environ un mois après, quatre de ces statues avaient déjà été livrées. Pour les onze autres, il lui était accordé un délai de deux ans, déduction faite de la perte de temps qui pourrait résulter d'une maladie de l'artiste ou des hasards de la guerre avec Pise. Michel-Ange ne sculpta pas entièrement ces onze statues ; les premières, qui représentaient saint Pierre, saint Paul, saint Grégoire et saint Pie, sont perdues. Il ne reste qu'un saint François, commencé par Pierre Torrigiani et achevé par Michel-Ange.

Dès lors, les commandes étaient trop nombreuses pour que Michel-Ange pût les satisfaire toutes et tenir ses engagements. En même temps qu'il travaillait pour les Piccolomini, il aurait dû exécuter douze grandes statues des apôtres, commandés par les Consuls de l'Art de la Laine et par l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, dès le mois d'avril 1503. Ceux-ci s'étaient engagés à prendre à leur compte tous les frais d'achat du marbre, de ses voyages à Carrare, de son entretien et de celui d'un aide. En outre, pour l'exécution de son œuvre, ils lui avaient fait construire une maison à Pinti suivant le type convenu avec Simone

SAINT MATHIEU.

Fot. Alinari

LA VIERGE DE MANCHESTER

del Pollaiuolo. Mais après avoir vainement pris patience pendant bien près de trois ans, ils se décidèrent à la louer ; il ne sortit rien de cette commande, sauf une superbe ébauche du *saint Mathieu,* qui est conservée à l'Académie des Beaux Arts à Florence. On y voit une épigraphe de G. B. Niccolini, qui est comme la paraphrase du quatrain déjà cité et de ces paroles de Vasari : « La statue ainsi ébauchée accuse déjà toute sa perfection ; elle enseigne aux sculpteurs comment se taille une statue dans le marbre, sans qu'elle risque d'être estropiée et de façon à ce que l'œuvre puisse toujours gagner suivant le travail de la pensée ; on pourra retrancher de la matière ça et là, retoucher, changer quelque chose, comme cela se présente, suivant les besoins. »

LA *SAINTE FAMILLE* DE DONI.
LE CARTON DE LA *GUERRE DE PISE.* — LÉONARD DE VINCI.

On l'a vu, pendant cette période de sa vie à Florence, Michel-Ange s'appliqua spécialement à des œuvres de sculpture ; pas au point cependant « d'abandonner tout à fait la peinture. » Il peignit en effet un médaillon pour Angelo Dōni et il fit le *Carton de la guerre de Pise.*

Le médaillon, peint à l'huile sur bois, est aujourd'hui dans la Tribuna des Offices à Florence. La Vierge y est représentée à genoux ; elle lève les bras et reçoit avec un transport d'amour l'Enfant des mains de saint Joseph, qui, debout derrière elle, le présente au-dessus de l'épaule droite de la Vierge. Dans le fond, le petit saint Jean, qui

ESQUISSE POUR LE CARTON DE LA GUERRE DE PISE, DU MUSÉE DE VIENNE.

contemple la scène en souriant, et quelques personnages nus, comme dans un tableau sur le même sujet de Luca Signorelli. On sait que Signorelli, comme Donatello et Iacopo della Quercia, fixa l'attention de Michel-Ange et fut l'objet de son étude.

Les biographes modernes n'ont pas éprouvé devant cette épreuve les mêmes sentiments d'admiration que les anciens ; ils ont reconnu dans le dessin et le coloris des personnages secondaires une maîtrise rare ; mais ils reprochent au groupe de la Sainte Famille de manquer de spontanéité, et même d'avoir de la dureté et peu d'agrément. Vasari

au contraire n'a que des éloges: « Michel-Ange, dans le mouvement de la tête de la Mère du Christ, qui se renverse légèrement dans la direction de son regard fixé sur la souveraine beauté de son fils, laisse éclater le merveilleux ravissement de la Vierge et l'amour avec lequel

ÉTUDE ANATOMIQUE.

elle invite le saint vieillard à partager le précieux fardeau. Il mit un soin si jaloux à traiter ce sujet que ce tableau est assurément de toutes les peintures sur bois (elles sont peu nombreuses, il est vrai) celle qui passe pour la plus finie et la plus belle qu'on puisse trouver. »

C'est peut-être à une égale distance des jugements anciens et des jugements modernes que se trouve la vérité; si la composition n'est pas

tout à fait naturelle, s'il y a quelque trace d'effort dans l'attitude de la Vierge, on ne saurait néanmoins parler de dureté; on ne doit pas oublier tout ce qu'il y avait de difficulté à composer tant de personnages dans un tableau circulaire; il faut tenir compte aussi du désir naturel chez le peintre de faire éclater son talent en triomphant, avec un dessin et un clair-obscur vraiment dignes de la statuaire, de sérieuses difficultés de perspective. « L'œuvre achevée, continue Vasari, il la fit porter enveloppée par un exprès, avec un billet dans lequel il demandait soixante-dix ducats pour prix de son tableau. Agnolo, homme très regardant, trouva fâcheux de payer si cher une peinture, bien qu'il reconnût qu'elle valait davantage; il dit au porteur qu'avec quarante ducats le tableau était assez payé et il lui remit la somme. Michel-Ange la lui renvoya aussitôt, en lui faisant dire qu'il voulait avoir cent ducats ou son tableau. Agnolo répondit alors: "Je suis prêt à donner soixante-dix ducats." Mais Michel-Ange ne fut pas satisfait, et pour punir la mauvaise foi de son acheteur, il exigea le double de ce qu'il avait demandé la première fois; Agnolo voulut garder le tableau, mais il dut payer cent quarante ducats. »

ESQUISSE DE DANIELE DA VOLTERRA
D'APRÈS LE CARTON DE LA GUERRE DE PISE.

Le vaste tableau qui eût représenté un épisode de la Guerre de Pise aurait été une œuvre d'une bien autre importance, si Jules II n'avait appelé Michel-Ange à Rome, avant même que le carton n'en

fût achevé. Il fut repris au mois d'août 1505, pendant un rapide passage à Florence au moment où Michel-Ange se trouvait à Carrare pour préparer les marbres destinés au tombeau de ce pape ; il ne fut achevé qu'en 1507.

En 1503, les magistrats de Florence avaient décidé que la salle du Conseil serait décorée de peintures ; une partie de ces travaux fut confiée à Léonard de Vinci.

CARTON DE LA GUERRE DE PISE D'APRÈS LA GRAVURE D'ANTONIO VENEZIANO.

De retour à Florence depuis peu, après avoir été à Milan auprès de Ludovic le More, puis dans la Romagne en qualité d'architecte et d'ingénieur de César Borgia, Léonard était alors au comble de la renommée. La *Cène* et ses admirables portraits l'avaient déjà rendu célèbre ; il l'était également pour ses ouvrages d'hydraulique et de mécanique, pour ses traités de science et d'art, pour ses modèles de la statue équestre de François I^er^ Sforza; on le consultait pour la solution des problèmes les plus divers; la profondeur et l'universalité de son génie lui avaient valu les épithètes d'*admirable*, de *céleste*. Il se mit à l'œuvre et fit le

carton d'un épisode de la bataille livrée en 1440 par les Florentins contre Niccolò Piccinino, condottiere à la solde de Filippo Maria Visconti; puis il commença à peindre la fresque sur la muraille.

En même temps, comme pour un concours, le gonfalonier Pier Soderini confiait à Buonarroti le soin de peindre le mur d'en face,

D'APRÈS LA GRAVURE DE MARCANTONIO.

montrant par là le grand cas qu'il faisait de son talent. Ainsi Florence, encore à l'abri des grands périls qui allaient bientôt l'assaillir, s'offrait le spectacle de la lutte glorieuse engagée entre ses plus grands artistes.

Mais il était écrit que cette commande d'un si grand caractère ne donnerait aucun résultat. Michel-Ange, rappelé à Rome, s'en tint au dessin seul; et Léonard, après avoir peint un petit nombre de personnages, partait en même temps pour Milan, sur les instances de Charles

d'Amboise, gouverneur de cette ville au nom du roi de France. Néanmoins les travaux déjà faits ne furent pas perdus. Les deux fameux cartons servirent de sujet d'étude à maint artiste de cette époque; puis ils furent déchirés, réduits en petits morceaux et dispersés; quant aux peintures de Léonard, elles ont péri, soit à cause de la mauvaise qualité des couleurs à l'huile, soit par suite des changements apportés aux lieux où elles furent faites.

Vasari s'est longuement arrêté à décrire l'immense carton de Michel-Ange. « L'artiste a rempli sa composition d'hommes nus qui se

D'APRÈS LA GRAVURE DE SCHIAVONETTI.

baignent dans l'Arno pendant la chaleur du jour. Tout à coup l'alarme est donnée, l'ennemi attaque à l'improviste. Les soldats sortent de l'eau pour se vêtir; et l'on voit sous la main divine de Michel-Ange les uns se hâter pour porter secours à leurs camarades, les autres attacher leur cuirasse, plus d'un endosser ses armes, un grand nombre sauter à cheval et se jeter dans la mêlée. Il y avait, entre autres, un vieillard, qui avait abrité sa tête sous une guirlande de lierre; assis, il s'efforçait d'enfiler ses chausses, mais l'humidité de ses jambes empêchait l'étoffe de glisser. En entendant le tumulte des soldats, les cris, le bruit des tambours, il se hâtait et tirait de toute sa force sur un

bas ; on eût pu voir tous les muscles et les nerfs du personnage ; il faisait une grimace de la bouche qui laissait éclater sa souffrance et témoignait de l'effort de tout son corps jusqu'à la pointe des pieds. Ici, des tambours ; là des personnages qui, ramassant leurs vêtements en paquets, couraient nus vers le lieu du combat. Les corps offraient des attitudes extraordinaires ; debout, à genoux, ployés comme suspendus, soutenus en l'air dans des raccourcis pleins de difficultés. On trouvait encore quantité de personnages groupés, ébauchés de différentes manières ; ici les contours et les traits étaient seulement indiqués au charbon ; là les figures étaient rehaussées de masses d'ombres et de céruse ; comme si Michel-Ange eût voulu montrer tout ce qu'il y avait en lui de ressources. Tous les artistes restèrent confondus d'admiration devant cette œuvre où Buonarroti leur découvrait un art poussé à son extrême limite. Devant ces divines figures, plus d'un déclara que jamais encore on n'avait vu œuvre semblable, de la main de Michel-Ange ou de tout autre, et qu'à cette perfection sacrée de l'art, jamais aucun autre génie ne saurait atteindre. »

Benvenuto Cellini ne témoigne pas d'une admiration moins chaude : « Il y eut deux cartons, l'un dans le palais des Médicis, l'autre dans la salle du pape. Aussi longtemps qu'ils furent exposés, ils furent l'école du monde. Sans doute Michel-Ange a peint depuis la grande chapelle du pape Jules II ; mais alors même il n'est pas arrivé à mi-chemin de l'œuvre primitive ; son talent n'atteignit jamais à la force de ces premières études. »

JULES II. — LE TOMBEAU DU PAPE.

Depuis le jour où Michel-Ange avait quitté Rome jusqu'au moment de son retour dans cette ville, c'est-à-dire dans le cours de quatre ans à peine, de grands changements s'y étaient opérés. Alexandre VI, un des plus mauvais papes dont l'histoire ait gardé le souvenir, rompu à tous les vices, dissolu, ambitieux, cruel, était mort en août 1503 ; et la puissance de son fils César Borgia ne lui avait pas survécu. Après un passage rapide de vingt-six jours sur le trône pontifical, Pie III,

mourait en laissant la réputation d'un homme bon et sage; et peu de temps après, Pierre de Médicis se noyait dans le Garigliano, en fuyant avec les Français devant les Espagnols victorieux.

C'est alors que monta sur le trône pontifical Julien de la Rovère, pape sous le nom de Jules II. Originaire d'Albissola, près de Savone, il était l'ennemi irréconciliable des Borgia, vindicatif, résolu, plutôt guerrier que prêtre. Ce fut lui qui, à l'instigation de Sangallo, appela Michel-Ange à Rome au début de 1505; et, après avoir hésité pour savoir à quel genre de travaux il l'emploierait, il lui confia l'exécution de son tombeau. Les temps étaient mauvais, pleins de surprises traîtresses, et la colère du ciel pouvait frapper à chaque instant! C'était sagesse de songer de bonne heure à préparer son propre monument, avec un faste auquel ne songeraient assurément ni les parents ni les successeurs, si disposés qu'ils pussent être à ne pas mesurer les honneurs funèbres. Ainsi pensa tout d'abord le pape Jules II, et il souhaita d'avoir un tombeau qui défiât toute comparaison par sa richesse et sa magnificence; mais plus tard, nous le verrons, ses projets changèrent du tout au tout; il enleva Michel-Ange aux travaux commencés pour l'appliquer à d'autres occupations; le travail de préparation était à peine achevé lorsque Jules II mourut. D'autre part, la conception de Michel-Ange était trop vaste pour qu'il lui fût possible de la réaliser au milieu des tracasseries de surveillance et des mille ennuis dont ce projet fut pour lui l'occasion pendant de longues années.

JULES II.

Du tombeau tel qu'il aurait dû être après son achèvement, il reste des descriptions diverses dans les biographies et les documents grâce

auxquels Lodovico Pogliaghi a pu enrichir sa belle reconstitution; on en a aussi un dessin original au Musée des Offices. Il est très probable que Michel-Ange fît tout d'abord plusieurs projets, avant d'arriver à satisfaire le pape. Cette hypothèse est confirmée par la constatation de certaines différences dans la description qu'en donnent Vasari et Condivi; mais comme la description de Condivi correspond mieux au dessin qui a été conservé, c'est à celle-là que nous nous tiendrons. « Le tombeau devait avoir quatre faces, deux de dix-huit brasses, qui formeraient les

TOMBEAU DE JULES II, RECONSTITUTION DE POGLIAGHI.

bas côtés, deux de douze pour la partie antérieure et postérieure; l'ensemble formait ainsi un carré long. L'extérieur était orné de niches séparées qui devaient recevoir chacune une statue; entre chaque niche, des Termes; au-dessus, une sorte d'entablement soutenu par des dés partant du sol, faisant saillie et supportant des statues chargées de liens comme des prisonniers. Elles représentaient les arts libéraux, ainsi que la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, chacun avec ses attributs; de sorte qu'il était aisé de les reconnaître. Le sens de l'allégorie devait s'entendre ainsi: comme le pape Jules lui-même, toutes ces Forces étaient prisonnières de la Mort; car les Arts n'auraient jamais trouvé

quelqu'un qui fût mieux disposé à les favoriser et à les encourager. Au-dessus des statues courait une corniche qui reliait toutes les parties de l'œuvre. Sur le palier devaient trouver place quatre grandes statues; une d'elles, le *Moïse*, se voit aujourd'hui à Rome dans l'église de San Pietro ad Vincula; il en sera parlé en son lieu. L'ouvrage se terminait par une plate-forme, sur laquelle deux anges soutenaient une

DESSIN POUR LE MONUMENT DE JULES II.

châsse; un des anges avait la mine souriante, comme s'il se réjouissait de voir l'âme du pape reçue au rang des esprits bienheureux; l'autre pleurait, à la pensée que le monde était privé d'un si grand homme. Par une des extrémités, sur l'un des petits côtés, on pénétrait dans l'intérieur du tombeau; là, au milieu d'une petite chambre en forme de temple, était un sarcophage de marbre destiné à recevoir le corps du pape. Le tout était travaillé avec un art merveilleux. Enfin, le mo-

nument aurait présenté plus de quarante statues, sans compter les scènes de demi-relief en bronze, toutes appropriées au sujet et qui devaient reproduire les faits de ce grand pontificat. »

Vasari ajoute que quelques prisonniers représentaient les provinces conquises par Jules II. Des quatre grandes statues, l'une était le *Moïse;* les autres devaient représenter saint Paul, la *Vie active* et la *Vie contemplative.* Les deux personnages du sommet, selon lui, n'étaient pas des anges : ils représentaient l'un le Ciel qui riait à la pensée que l'âme de Jules était entrée dans sa gloire ; l'autre Cybèle, déesse de la Terre, qui s'affligeait d'avoir été délaissée par lui.

Sur le dessin, à côté des niches, on voit en effet des statues de jeunes gens nus, le dos appuyé à des demi-colonnes, comme pour montrer qu'ils y ont été enchaînés ; et au-dessus, en guise d'hermès, des guerriers revêtus d'armures romaines. Les statues représentant les Victoires qui écrasent les provinces soumises sont dans l'intérieur des niches. A l'étage supérieur, au-dessus de ce magnifique soubassement « où devait être déposé le corps du pape », il y aurait eu, suivant le projet conservé, huit statues, deux à chaque angle ; mais les biographes que nous citons s'accordent, comme on l'a vu, à n'en compter que quatre. Enfin le dessin ne donne pas le couronnement avec les deux personnages, souriant et affligé, que les descriptions expliquent chacune à leur manière.

LES MARBRES POUR LE TOMBEAU. — LA FABRIQUE DE SAINT PIERRE. — LE *LAOCOON.* — GIULIANO DA SANGALLO ET BRAMANTE.

Au mois d'avril 1505, c'est-à-dire au moment où le pape caressait plus amoureusement que jamais le projet de construction de son propre tombeau, Michel-Age dut se rendre en toute hâte à Carrare

avec deux garçons d'atelier, pour y choisir et y prendre ses blocs de marbre. Il avait touché à cet effet mille ducats d'Alamanno Salviati. Il resta à Carrare, nous dit-il lui-même, huit bons mois, coupés toutefois par quelques excursions à Florence; il y fit extraire et y choisit les blocs nécessaires; et il y ébaucha même deux statues. Vasari raconte qu' « en voyant les blocs énormes de ces carrières, Michel-Ange eut plus d'une fois la fantaisie d'exécuter un de ces colosses comme en ont fait souvent les anciens, pour éterniser sa mémoire. » Condivi, précisant davantage, dit que d'une masse de roche regardant la plage, il voulait tirer une statue colossale que les navigateurs pussent voir de la haute mer; mais à son grand regret le temps lui fit défaut pour réaliser son projet.

Le 12 novembre, il fit un traité avec deux patrons et conducteurs de barques de Lavagna pour le transport à Rome de trente-quatre *carate* de marbre, des deux statues ébauchées, pour la somme de soixante-deux ducats d'or bon poids; puis, un mois plus tard, il fit une convention pour l'extraction d'autres blocs de la carrière de Polvaccio pour soixante *carate,* et il partit pour Florence. Après avoir pris quelque repos, dans cette ville, il se rendit à Rome.

Quand il y arriva, une partie des marbres était déjà à quai sur la Ripa. Il les fit décharger aussitôt et les fit porter sur la place de Saint Pierre. On les disposa autour de Sainte Catherine, entre l'église et le corridor qui conduit au Château Saint-Ange; leur masse, leur nombre faisaient l'admiration de tous et « remplissaient le pape de joie. » Celui-ci, tout entier encore à ce projet de tombeau, se rendait souvent dans l'atelier que s'était ménagé Michel-Ange, prenant plaisir à le voir travailler et à s'entretenir avec lui. Afin de pouvoir s'y rendre plus aisément et en toute liberté, il avait commandé un pont-levis destiné à établir une communication avec le corridor. Quelle satisfaction pour ce grand pape de se refaire des graves soucis de la politique dans le commerce d'un tel artiste! La hauteur de sa pensée, telle qu'elle se dégage de ses œuvres, la vive originalité de son génie et de son éloquence, telle que la révèlent ses lettres et ses poésies, la puissance et l'énergie avec laquelle il suivait comme à la piste des formes de beauté dans les entrailles des marbres bruts, tout cela devait

émerveiller le terrible Jules et lui inspirer un vif attachement pour l'homme; il le mettait dans son affection au tout premier rang.

Vigenère, qui ne connut Michel-Ange que plus tard, vers 1535, écrivait qu'il l'avait vu, dans l'espace d'un quart d'heure, abattre plus d'éclats sur un bloc de marbre très dur que trois jeunes tailleurs de pierre n'auraient pu le faire dans un laps de temps trois ou quatre fois plus considérable. Il ajoute qu'il s'attaquait au marbre avec tant d'impétuosité et de *furia* qu'on eût dit que le bloc tout entier allait être mis en pièces. D'un seul coup il détachait des éclats de trois ou quatre doigts de grosseur ; et cela, avec tant d'exactitude sur le trait tracé à l'avance que, s'il avait fait sauter une ligne de plus, il courait le risque de sacrifier le bloc tout entier.

Cependant le projet de ce tombeau gigantesque impliquait la nécessité de continuer la transformation de la basilique de Saint Pierre, commencée en 1450 par Nicolas V et abandonnée au moment où les murs de l'abside s'élevaient à peine à quelques pieds de terre; il se liait à la conception même du monument. Quand Michel-Ange chercha à déterminer exactement la place où il devait établir l'œuvre projetée, il n'en trouva aucune qui lui parût mieux appropriée que cette abside; et il conseilla au pape de l'achever. Jules II lui demanda de fixer le chiffre de la dépense ; il l'évalua à mille écus environ : « Mettons deux mille, » reprit le pape ; et il chargea Giuliano da Sangallo d'étudier la partie déjà construite, et de faire des propositions pour l'achèvement.

On atteignit ainsi à l'année 1506, quand, aux premiers jours de l'année nouvelle, il se produisit dans Rome un grand événement artistique qui provoqua une joie unanime. Dans les ruines des Thermes de Titus, on découvrit une chambre *subterranea, bellissima, pavimentata et incrustata mirifice;* et dans cette chambre, le fameux groupe du Laocoon. « Rome entière, écrivait-on à ce propos, *die noctuque,* se donnait rendez-vous dans cette maison ; on eût dit le concours d'un jubilé. La plupart des cardinaux y sont allés pour voir cette découverte. »

La valeur artistique du groupe eût suffi à provoquer l'admiration ; à cela s'ajoutait encore la satisfaction de revoir une œuvre qui illustrait

des vers célèbres de Virgile et que Pline avait proclamée l'œuvre la plus belle qui fût jamais sortie des mains d'un sculpteur.

Le pape voulut que Giuliano da Sangallo allât immédiatement voir cette œuvre; il s'y rendit avec Michel-Ange et son fils, âgé de dix ans, qui fut plus tard sculpteur, et qui écrivait à ce sujet: « Je descendis dans la chambre où étaient les statues; mon père me dit: " Voici le Laocoon dont Pline a fait mention." Il fallut agrandir l'ouverture pour pouvoir tirer le groupe au dehors. » On le transporta à la villa du *Belvédère;* la foule des admirateurs continua pendant fort longtemps à s'y rendre; les savants, les artistes l'examinaient et l'étudiaient avec un soin tout particulier. Cependant Cristoforo Lombardo et Michel-Ange faisaient remarquer que Pline avait commis une erreur en disant que ce groupe était taillé dans un seul bloc de marbre de Paros; ils y découvrirent en effet « environ quatre jointures, mais dissimulées dans des parties de l'œuvre si bien cachées, ajustées avec un art si parfait et si bien dissimulées sous le stuc, qu'il fallait des gens du métier, et connaisseurs achevés, pour les découvrir. »

Pendant ce temps, Sangallo avait poussé avant ses études pour la reconstruction de Saint Pierre; il était déjà fameux pour ses grands travaux d'architecture, il avait la faveur des princes; il croyait, au fond de son cœur, avoir des droits à une confiance sans réserve. Aussi fut-il complètement déconcerté quand Jules II lui donna un compagnon, ou plutôt un rival, en la personne de Bramante, originaire du territoire d'Urbin, également célèbre par des constructions de monuments à Milan et à Rome même. Les deux architectes n'en travaillèrent pas moins en concurrence l'un avec l'autre; ils étaient d'accord sur un point: proposer au pape, qu'ils savaient disposé à favoriser les projets les plus hardis, d'élever à la place du vieux Saint Pierre une nouvelle et colossale église.

Non content de s'être insinué dans la combinaison primitive, confiée tout d'abord à Sangallo seul, il semble que Bramante, en courtisan consommé, se soit efforcé d'éteindre l'enthousiasme du pape pour son projet de tombeau. Il suffisait alors d'un grain de superstition habilement jeté dans le cœur des puissants du monde pour qu'il portât ses fruits. « Il était de mauvais augure de se faire élever un tombeau de

son vivant; c'était tenter la mort! » Convaincu comme il l'était que, dans la peinture, Michel-Ange serait inférieur à lui-même et ne satisferait pas les goûts de Jules II, Bramante suggéra au pape l'idée de l'employer plutôt à la décoration de la voûte de la Chapelle Sixtine. Ce projet date bien de cette époque, bien que ce ne soit pas l'opinion unanime; mais une lettre de Pietro Rosselli, en date du 10 mai de la même année, en donne la preuve.

Quoi qu'il en soit, les événements favorisèrent Bramante, beaucoup plus peut-être qu'il n'eût osé l'espérer.

CONFLIT ENTRE JULES II ET MICHEL-ANGE. MICHEL-ANGE QUITTE ROME.

Les rapports entre Michel-Ange et Jules II n'étaient plus aussi étroits ni aussi affectueux. L'artiste semblait témoigner de la mauvaise humeur pour le tort qui avait été fait à Sangallo; il n'était pas non plus sans deviner l'animosité de Bramante à son égard. Le pape était mal disposé, à cause du travail que les craintes superstitieuses relatives à la sépulture avaient fait dans son esprit.

Un jour (c'était au mois d'avril 1506) le reste des marbres de Carrare étant arrivé, Michel-Ange se rendit chez le pape. Celui-ci lui avait dit autrefois que « s'il avait besoin d'argent, il ne devait s'adresser à nul autre qu'à lui, pour éviter d'avoir à courir à droite et à gauche. »

L'artiste ne fut pas reçu. Mais, en songeant aux graves soucis que les événements politiques pouvaient causer à son protecteur, il n'attacha

pas trop d'importance à cet incident; et pour ne pas laisser dans l'embarras les pauvres gens qui avaient transporté les marbres, il s'en retourna vers eux et paya toute la dette de ses deniers.

Toutefois, habitué comme il l'était à être toujours accueilli avec toutes sortes d'égards, ce refus et certains propos du pape déclarant qu'il voulait borner ses dépenses, lui donnèrent quelque souci.

Il se présenta une autre fois, le matin; il renouvela sa tentative trois fois, quatre fois, cinq fois; toujours sans succès. A la fin, un palefrenier se présente et lui dit: « Excusez-moi; j'ai reçu l'ordre de ne pas vous laisser entrer. » Un évêque lucquois, qui était présent, fut surpris de ce propos, et prenant la parole: « Vous ne connaissez sans doute pas, dit-il, à qui vous avez affaire. » — « Pardon, reprit le palefrenier, je le connais fort bien; mais je suis ici pour exécuter les ordres de mes maîtres, sans m'inquiéter d'autre chose. » Michel-Ange passe de la surprise à l'indignation, et ne se contenant plus, il s'écrie: « Vous direz au pape, quand il aura besoin de moi à l'avenir, de me chercher ailleurs qu'ici. » Il met aussi par écrit cette réponse, la fait tenir à son adresse par messer Agostino Scalco et part.

Rentré chez lui, il donne l'ordre à deux de ses domestiques de vendre son mobilier à un juif et de le rejoindre à Florence. Puis, prenant la poste à deux heures du matin, il quitte Rome et, sans un seul arrêt, pousse jusqu'à Poggibonsi, place fortifiée sur le territoire de Florence. C'est là seulement que le rattrapent les cinq courriers expédiés par le souverain pontife avec l'ordre de s'emparer de sa personne en quelque endroit qu'on le trouvât et de le ramener à Rome. Mais comme il était déjà sur territoire florentin, ils ne lui firent pas violence; ils cherchèrent à le déterminer à rentrer à Rome, en usant de prières et en lui donnant toutes sortes d'assurances; mais Michel-Ange, qui connaissait à fond le caractère emporté de Jules, se garda bien de se laisser circonvenir.

La lettre du pape lui enjoignait de « retourner immédiatement à Rome, sous peine d'encourir la disgrâce pontificale. » Michel-Ange répondit « qu'il n'était nullement disposé à revenir à Rome; que ses bons et fidèles services ne méritaient pas un semblable traitement, être chassé de sa présence comme un misérable; que, puisque Sa Sainteté ne voulait

plus entendre parler de son tombeau, il était délié de ses engagements et qu'il ne voulait pas en contracter d'autres. » Il faisait peut-être allusion par ces paroles aux peintures de la Chapelle Sixtine.

Les courriers pontificaux s'en retournèrent donc, et Michel-Ange continua sa route sur Florence, d'où il écrivit à Sangallo, le 2 mai, l'importante lettre qui suit :

« Giuliano, j'apprends par votre lettre que le pape a été affecté de mon départ et que Sa Sainteté est prête à consigner et à faire tout ce qui était convenu, pourvu que je revienne et que j'aie toute confiance en lui.

» Sur mon départ, voici le vrai : Le samedi saint, j'entendis le pape dire à table à un joailler et au maître des cérémonies qu'il ne voulait plus dépenser une baïoque pour des pierres, petites ou grosses. Je fus fort étonné de ce propos. Cependant avant de prendre congé, je lui demandai une partie de ce qui m'était nécessaire pour continuer mon œuvre. Sa Sainteté me répondit que j'eusse à revenir le lundi. Et je revins le lundi, et le mardi, et le mercredi, et le jeudi, comme Sa Sainteté l'a vu. A la fin, le vendredi matin, je fus mis dehors, oui, vraiment chassé ; et celui qui me congédia dit qu'il me connaissait bien, mais qu'il exécutait un ordre. Aussi, après les propos que j'avais entendus le samedi, et dont je voyais les effets se réaliser, fus-je pris d'un accès de désespoir. Mais ce ne fut pas l'unique cause de mon départ ; il y eut autre chose encore que je ne saurais écrire. Il suffit de dire que je fus amené à penser que, si je restais à Rome, ma tombe serait prête avant celle du pape. Ce fut la raison de mon départ précipité. Aujourd'hui vous m'écrivez de la part du pape ; et vous aussi, vous lirez au pape ma réponse. Que Sa Sainteté le sache bien, je suis disposé plus que jamais à continuer l'œuvre commencée. Si elle veut à tout prix avoir son tombeau, il doit lui être indifférent que j'y travaille ici ou là, pourvu qu'au bout de cinq ans, comme nous en sommes convenus, le tombeau soit édifié à Saint Pierre, où il lui plaira, et que ce soit une œuvre belle, comme je le lui ai promis ; je donne l'assurance, si elle se fait, qu'elle n'aura pas sa pareille au monde.

» Maintenant, si Sa Sainteté veut aller de l'avant, qu'elle me fasse tenir la somme convenue, ici à Florence, à l'endroit que je lui écrirai ;

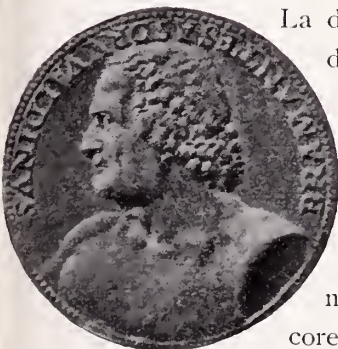
et moi, j'ai à ma disposition à Carrare les marbres nécessaires, je les fais venir ici; je ferai venir également ici ceux que j'ai à Rome. Quelque dommage que cela puisse me causer, je n'en prends nul souci, pourvu que je fasse ici cette grande œuvre. J'expédierais à mesure les choses faites; ainsi Sa Sainteté pourrait prendre plaisir à les voir, comme si j'étais à Rome; et peut-être davantage, parce qu'elle verrait les choses finies sans avoir aucun autre ennui. Quant à l'argent convenu et à l'œuvre elle-même, je m'engagerai comme Sa Sainteté le voudra et je lui donnerai toutes les suretés qu'elle désirera ici à Florence. En tout cas, je lui donnerai toutes les garanties possibles.... et Florence tout entière avec moi . . . . il suffit (*sic*). J'ajoute encore ceci: c'est qu'il m'est tout à fait impossible de faire ce travail à Rome pour ce prix; je pourrai au contraire le faire ici; j'ai ici un grand nombre de facilités que je ne trouverais pas à Rome; enfin je travaillerai mieux et avec plus d'amour, parce que je n'aurai pas à penser à tant de choses. Je vous prie donc, mon très cher Giuliano, de me donner une réponse, et au plus tôt. C'est tout.

» Aujourd'hui, deux mai 1506. »

MAUVAIS PROCÉDÉS DE BRAMANTE. JULES II RAPPELLE MICHEL-ANGE.

La date de cette lettre et celle de deux autres, l'une de Pietro Rosselli et l'autre datée de juillet 1507, prouvent que le départ de Rome de Sangallo ne précéda pas celui de Michel-Ange, comme on l'a écrit parfois.

Le 18 avril eut lieu solennellement la cérémonie de la pose de la première pierre de la nouvelle basilique, bien que le pape n'eût pas encore fait choix du projet qui devait être adopté. Peut-être était-il retenu par la crainte de causer un trop vif chagrin au bon Sangallo, dont le dessin ne valait pas celui de Bramante. C'est seulement beaucoup plus tard que, pressant les travaux, il prononça la sen-

tence ; naturellement elle fut défavorable à Giuliano, qui en fut mortifié au point de demander la permission de quitter Rome ; on mit en vain tout en œuvre pour le retenir, et il s'en retourna à Florence.

L'architecte d'Urbin resta donc maître du terrain et il sut maintenir cette situation pendant un certain temps, grâce à l'habileté avec laquelle il seconda l'impatience fébrile du pape, toujours avide de voir réaliser les multiples projets qu'il ne cessait de former. C'est beaucoup plus tard seulement, et après la mort de ces deux hommes, qu'on découvrit la vérité : beaucoup de travaux, payés sans compter, avaient été mal faits ; entre autres, les fondations elles-mêmes qui étaient faibles et insuffisantes.

Vasari trace de Bramante le portrait suivant : « C'était un homme enjoué et aimable, qui prit toujours plaisir à aider ses proches. Il montra la plus grande amitié aux personnes douées de talent et leur témoigna sa faveur dans la mesure où il le pouvait ; on sait qu'il en usa ainsi avec l'aimable Raphaël d'Urbin, le célèbre peintre, qui lui dut d'être amené à Rome. » A la lumière des faits et des documents, Bramante ne paraît pas avoir été aussi désintéressé, du moins envers tous ceux qui eurent affaire à lui ; sans doute il lui arriva de venir en aide à certains artistes ; mais il ne se priva pas, quand il crut y trouver son intérêt, de faire à autrui une guerre plus ou moins déloyale. Certes personne moins que lui ne s'affligea du départ de Sangallo et de la disgrâce de Michel-Ange ; quant à celui-ci, il ne cessa de le poursuivre d'une façon toute particulière de ses insinuations en présence du pape. La lettre de Rosselli du 10 mai, déjà citée, le prouve assez. « Je vous avise que samedi soir, au souper du pape, à propos de certains dessins à lui montrer, nous nous sommes mesurés, Bramante et moi. Dès que le pape eut pris son repas, je lui montrai ces dessins : il fit appeler Bramante et lui dit : " Sangallo va demain à Florence ; il ramènera Michel-Ange ici." Bramante répondit au pape et dit : " Saint Père, il n'en fera rien. Je connais Michel-Ange ; il m'a dit mainte et mainte fois qu'il ne voulait pas s'occuper de la chapelle, que vous vouliez l'employer à ce travail ; et que pourtant vous ne vouliez vous occuper que du tombeau et non de peinture." Il dit encore : " Saint Père, je crois que le courage lui manque, parce qu'il n'a pas fait beaucoup de

personnages; et surtout, il faut les peindre très haut et en raccourci; c'est toute autre chose que de peindre au niveau du sol." Le pape répondit: " S'il ne vient pas, il me fait tort; je crois qu'il reviendra, quoi qu'il arrive." Je découvris alors mon sentiment, et lui dis, en présence du pape, des paroles très désagréables, comme, je crois, vous l'eussiez fait vous-même à ma place. Il ne sut que répondre. Et j'ajoutai: " Saint Père, cet homme n'a jamais parlé à Michel-Ange de tout ce qu'il vous a dit tout à l'heure; s'il dit vrai, je veux que vous me coupiez le cou; il n'a jamais parlé à Michel-Ange. Mais je crois que celui-ci reviendra n'importe comment, quand votre Sainteté le voudra." Les choses en restèrent là. Je n'ai pas autre chose à vous dire. Dieu vous garde. Si je puis faire quelque chose pour vous, faites-le moi savoir. Je le ferai volontiers. »

A Florence, Michel-Ange se remit à travailler au carton de la Guerre de Pise et il l'acheva, en dépit de tous les moyens mis en œuvre par Jules II pour le décider à rentrer à Rome. Trois brefs furent adressés à ce propos à la Seigneurie; c'est Michel-Ange lui-même qui le raconte dans sa lettre si dédaigneuse, éditée pour la première fois en 1834 par Sebastiano Ciampi; on n'en connaît qu'un, celui du 8 juillet. Il y est donné à l'artiste la ferme assurance que, s'il revient à Rome, il n'aura à y subir aucune vexation. Mais quelques jours après, Pier Soderini écrivait à son frère Francesco, cardinal di Volterra, qu'en dépit du bref, Michel-Ange restait fort effrayé; il serait utile, ajoutait-il, que le cardinal di Pavia écrivît à la Seigneurie, *officiellement*, en quelque sorte, pour donner toute garantie au sujet de sa sécurité. Il cherchait en même temps à persuader Buonarroti: « Tu as joué un jeu avec le pape comme ne l'aurait pas fait un roi de France; aussi n'y a-t-il plus à se faire prier. Nous ne voulons pas, pour toi, avoir la guerre avec lui et mettre l'État en péril; ainsi prends tes dispositions pour retourner à Rome. »

Condivi et Vasari racontent que, même réduit à cette extrémité, Michel-Ange redoutant toujours la colère de Jules II, songea à se rendre à Constantinople; le Sultan l'avait invité à construire un pont entre Stamboul et Pera; mais Pier Soderini, à cette nouvelle, s'appliqua à détourner Michel-Ange de ce projet, en lui disant « qu'il aimerait mieux

mourir en allant chez le pape que de vivre en allant chez le turc; que, malgré tout, il ne devait avoir aucune crainte; car le pape était bien disposé. S'il le réclamait, c'était par affection pour lui et non pour lui causer du désagrément. S'il craignait encore quelque chose, la Seigneurie l'enverrait avec le titre d'ambassadeur; et on sait que toute violence faite aux personnages investis d'un mandat officiel s'adresse aussi à la puissance qui les a envoyés. » Mais dans la lettre où il résume les faits rapportés ici, Michel-Ange ne parle ni de son projet d'aller à Constantinople, ni de la proposition qui lui fut faite d'assurer sa personne en lui conférant le titre d'ambassadeur.

Cependant le mois de novembre arriva sans que Michel-Ange se fût décidé à quitter Florence.

Le 21 de ce mois, le cardinal di Pavia fit part à la Seigneurie du désir du pape de voir Michel-Ange le rejoindre à Bologne, où il se trouvait depuis quelques jours; il voulait s'entendre avec lui au sujet de quelques travaux à exécuter dans cette ville. Enfin la persistance des sollicitations et la valeur des lettres de recommandation qui lui furent données décidèrent Buonarroti à se présenter devant Jules II.

JULES II ET MICHEL-ANGE À BOLOGNE.

Dès le mois d'août, Jules II avait quitté Rome pour son expédition de Bologne, d'où il voulait chasser les Bentivoglio. Il avait amené avec lui le collège des cardinaux en entier (exception faite à peine pour quelques invalides), tous les prélats de Cour, trois mille cavaliers et le Sacrement Eucharistique. Il conduisait en personne son armée, que grossirent en cours de route les milices des Baglioni de Pérouse, les milices de Florence, des ducs de Mantoue et de Ferrare, du roi d'Aragon et de Naples, et environ neuf mille Français, avec vingt-quatre canons, conduits par Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont. Ce général était descendu en Italie avec l'ordre de protéger Bentivoglio; mais soudainement d'indignes manœuvres politiques firent de lui un ennemi déclaré du parti de Bologne. Dumesnil raconte que la mar-

che du pape fut si rapide et si impétueuse que plus d'un palefrenier, qui suivait à pied, mourut de fatigue.

Il est superflu de dire qu'à toutes ces forces *humaines* le pape ne négligea pas d'ajouter la force *divine*, en excommuniant et en interdisant les Bentivoglio, en accordant l'indulgence plénière à quiconque combattrait contre eux, les ferait prisonniers ou les mettrait à mort. Il

LES BENTIVOGLIO, DE LAURENT COSTA.

prêcha contre eux une véritable croisade, comme il l'avoua lui-même à Machiavel.

Jean II Bentivoglio se vit perdu. Ce n'avait pas été un mauvais prince ; il avait contribué à la splendeur de Bologne en favorisant les savants et les artistes ; mais ses indignes fils, et plus encore, sa perfide femme, Ginevra Sforza, avaient détourné de lui l'affection des citoyens. Aussi longtemps qu'elle vit la jeunesse lui sourire et la gloire de sa maison grandir, elle se contenta des richesses extorquées à la population pour se ménager des résidences et des fêtes royales. Plus tard, quand elle s'aperçut que le mécontentement allait grandissant chez le

peuple et qu'elle put craindre les conspirations de ses ennemis, elle lâcha la bride à sa fureur, à sa passion sanguinaire et superstitieuse, et elle se substitua à la justice en faisant prononcer d'atroces condamnations.

C'est elle qui déchaîna ses fils et ses partisans contre les Malvezzi qui conspiraient ; elle, qui excita Ermes au meurtre des Marescotti, à l'insu de son époux lui-même. Celui-ci, en présence des forces supérieures du pape, n'eut plus de ressources que dans la fuite (2 novembre).

Jules II était donc à Bologne depuis quelques jours quand Michel-Ange y arriva. A San Petronio, où l'artiste s'était rendu pour entendre la messe, il fut reconnu par des palefreniers et conduit au palais des Seize. Le pape était à table ; mais il le fit entrer sur le champ, et le voyant agenouillé, il le regarda de travers, l'air fâché. « Tu devais venir nous trouver, lui dit-il enfin, et tu as attendu que ce soit nous qui aillions à toi. » Il faisait allusion à la faible distance qui sépare Bologne de Florence. Michel-Ange lui demanda pardon à haute voix, en s'excusant de s'être laissé dominer par le dépit. A ce moment, un monsignore qui avait été envoyé par le cardinal Soderini sur les pas du grand artiste crut devoir lui venir en aide en disant : « Que Votre Sainteté ne tienne aucun compte de son erreur ; il a péché par ignorance. Les peintres, si on les tire de leur art, sont tous ainsi. » Le pape ne cherchait qu'une occasion de laisser éclater la tempête qui grondait en lui. « C'est toi, lui cria-t-il, qui dis des sottises et des paroles outrageantes que nous ne voulions pas dire. L'ignorant et le malappris, c'est toi et non pas lui. Ôte-toi de ma présence et va-t'en à tous les diables. » Puis il fit approcher Michel-Ange, lui donna sa bénédiction et lui recommanda de ne pas quitter Bologne avant qu'il ne lui eût fait une commande. En effet il le fit appeler presque aussitôt après et lui donna mandat de faire sa statue en bronze, de proportions colossales, destinée à prendre place sur la façade de San Petronio ; en même temps, Alfonso Lombardi en faisait une en stuc pour la façade principale du Palazzo Pubblico.

LA STATUE DE JULES II. — SA DESTRUCTION.

Buonarroti se mit à l'œuvre sur le champ dans une salle du Pavaglione, près de l'église; il travailla avec tant d'ardeur qu'au bout de deux mois il put présenter au pape son projet de statue en glaise; on n'oubliera pas qu'elle avait une hauteur de sept brasses. Le pape était représenté assis. « L'ensemble, écrit Vasari, avait de la majesté et de la grandeur; les draperies offraient de la richesse et de la magnificence; la physionomie exprimait le courage, la résolution, la *terribilità.* » Il ajoute que l'artiste ayant fait la main droite levée dans le geste de bénir, il demanda à Jules II lui-même si, dans la gauche, il pouvait mettre un livre. « Quel livre? s'écria le pape. Une épée, une épée. Je ne suis pas un savant, moi! » L'anecdote est-elle vraie, nous ne pouvons le dire. Il est certain que Michel-Ange ne plaça dans la main gauche ni un livre ni une épée, mais les clefs de Saint Pierre. Le pape plaisantant sur le geste de la main droite qui était superbe, presque violent, aurait demandé à l'artiste: « Cette statue, dans ta pensée, donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction? » Et le sculpteur de répondre: « Saint Père, elle menace le peuple de Bologne s'il n'est pas sage. »

Le pape quitta Bologne le 22 février. Il était rappelé précipitamment à Rome par les menaces de Louis XII contre Gênes révoltée. Avant son départ il déposa dans une banque mille ducats, pour que Michel-Ange pût mener son travail à bonne fin; l'œuvre aboutit en effet. Les amateurs des choses d'art connurent à ce moment les émotions les plus diverses; ils purent se réjouir en se préparant à saluer l'apparition d'un chef-d'œuvre; et ils eurent la douleur d'assister à un des actes de vandalisme les plus odieux dont l'histoire ait gardé le souvenir. Hercule Marescotti, heureux de voir arriver le moment de se venger des Bentivoglio, excita la populace à détruire leur palais, un des plus magnifiques de l'Italie. On le vit sur la place publique à cheval, un fagot à la main, s'écrier: « Pour empêcher que le vautour ne revienne, il faut détruire son nid. » La foule furieuse le suit et commence son œuvre de haine. La nouvelle en est portée rapidement au roi de France qui s'en irrite et expédie un envoyé. Pendant les négociations le pillage fut suspendu; mais il reprit avec un caractère d'implacable sauvagerie, dès que l'ambassadeur à Rome eut donné avis que: « Notre Seigneur le Pape avait répondu qu'il ne convenait plus de parler de protection quelconque pour les Bentivoglio, et qu'il fallait s'occuper de ruiner leur maison *a fundamentis.* » Les splendides salles remplies de peintures, de meubles, d'étoffes, d'armes, d'objets d'art, les *logge* peuplées de statues, les jardins ornés de fontaines, en un mot, tout ce palais de délices, œuvre d'amour et de patients efforts, un demi siècle durant, où s'était dépensé sans compter un flot d'or, tout fut ruiné de fond en comble par la fureur infernale d'une populace avide qui s'appliqua un mois entier à cette œuvre de destruction.

Cependant Michel-Ange travaillait sans relâche à sa statue; il n'avait sans doute aucun pressentiment du destin analogue réservé quelques années plus tard à son œuvre; il travaillait au milieu de mille difficultés et de mille ennuis. Il est mal logé et il dort mal. Il est forcé de mettre à la porte un de ses aides qui le vole; un autre se laisse suborner et part en cachette pour Florence. Piero Aldobrandini charge notre artiste de lui faire une dague d'un bon travail bolonais; puis il se déclare mécontent et fait perdre au grand sculpteur son temps et son argent.

Il traîna ainsi de fatigue en fatigue, d'ennui en ennui, jusqu'au 26 juin. A cette date, Bernardino d'Antonio del Ponte, milanais, maître de l'artillerie de la République de Florence, cherche avec lui à couler la statue, en mêlant aux gueuses de bronze la cloche des Bentivoglio et une bombarde de la Commune de Bologne. Mais la fonte ne réussit pas. Michel-Ange en est consterné, et le 6 juillet 1507, il écrit à son frère Buonarroto: « Tu sais que nous avons jeté au moule une statue, mais l'opération s'est mal terminée. La faute en est à maître Bernardino; soit ignorance, soit hasard malheureux, il n'a pas bien fondu sa coulée. Comment cela est-il arrivé, il serait trop long de l'écrire. Qu'il te suffise de savoir que mon personnage est venu jusqu'à la ceinture; le reste de la matière, c'est-à-dire la moitié du métal, est resté dans le four et ne s'est pas fondu; il me faut donc pour l'en retirer faire démolir le four. C'est ce que je fais en ce moment. Je le ferai rebâtir encore cette semaine. La semaine suivante, je coulerai par dessus et je finirai de remplir le moule; et je crois que la chose, mal commencée, ira assez bien, mais non sans une grande peine, beaucoup de fatigue et de dépense. J'avais tant de confiance en maître Bernardino! Je l'aurais cru capable de fondre sans feu. N'importe; il n'en est pas moins vrai qu'il est un bon maître et qu'il a travaillé à cette œuvre avec amour. Il n'est rien de tel pour ne pas se tromper que de ne rien faire. Et lui, il s'est lourdement trompé, à mon préjudice et aussi au sien; car il a été l'objet d'un blâme si vif qu'il ne peut plus lever les yeux à Bologne. »

Cependant, artiste et fondeur reprirent courage; ils recommencèrent le coulage interrompu, et entre le six et le dix juillet, ils réussirent au delà de leurs espérances. Michel-Ange écrit à ce même frère: « Nous avons coulé par dessus ce qui manquait. » Puis, ailleurs: « Mon œuvre pouvait aboutir dans des conditions bien meilleures, bien pires aussi; bref, elle est venue tout entière, autant du moins que j'en puis juger; car je ne l'ai pas encore dégagée en entier. J'estime qu'il faudra un bon mois pour la polir, car elle est venue bien mal polie. Malgré tout, il faut rendre grâces à Dieu! »

Le travail fut incroyablement long et fatigant. Vers le milieu de novembre, fatigué, troublé, il écrit: « Me voici dans un très grand em-

barras, aux prises avec d'extrêmes fatigues ; je ne pense qu'à une chose, travailler jour et nuit ; j'ai supporté et je supporte tant de peines que si j'avais à refaire une autre statue semblable, je ne croirais pas que ce fût assez de ma vie, car c'est une œuvre très considérable ; si elle avait été confiée à d'autres mains, il lui serait sans doute arrivé malheur. C'était l'opinion de Bologne tout entière que je ne conduirais pas cette œuvre à bonne fin ; aussi fais-je grand cas des prières des quelques personnes qui me sont venues en aide et ne m'ont pas tenu pour insensé. Depuis le premier essai de coulage, et avant même tout essai, personne ne voulait croire que cette opération fût jamais possible. Je l'ai menée à bonne fin, c'est bien ; mais il me faudra pour l'achever un peu plus de tout ce mois ; c'est plus que je n'avais pensé. Mais le mois prochain elle sera finie, coûte que coûte, et je m'en retournerai. Gardez-moi toujours vos bonnes dispositions ; car, à tout prix, je ferai ce que je vous ai promis. »

En définitive, la statue ne fut achevée que dans les premiers jours de février 1508. Au milieu des déboires de sa vie artistique, de la gêne de ses ressources, l'humeur de Michel-Ange s'aigrit ; on peut en juger par le procédé discourtois dont il usa, suivant Vasari, envers Francesco Francia, homme vaillant, bon et doux, un des peintres et des orfèvres les plus renommés d'Italie, et qui, par dessus le marché, pleurait à ce moment même la ruine des grandes fresques dont il avait orné le palais des Bentivoglio. Rendant visite à Michel-Ange, il lui dit de sa statue « qu'elle était d'un très beau jet. » Il parut à Michel-Ange que cette réponse faisait plutôt l'éloge du bronze que de l'artiste. « J'ai au pape Jules, qui me l'a donné, la même obligation que vous aux droguistes qui vous vendent vos couleurs. » Puis en présence d'autres personnes il le traita de gauche ; et à son fils, qui était un beau jeune homme, il tint ce propos : « Ton père s'entend mieux à faire de belles figures vivantes qu'à les peindre. »

La colossale statue fut portée à San Petronio le 18 février et pendant trois jours y demeura exposée. L'admiration qu'elle provoqua fut immense, et l'affluence des visiteurs fut telle que les entrepreneurs chargés de préparer l'échafaudage pour la mettre en place en étaient gênés dans leur travail. Enfin le 21 février, à trois heures de l'après-midi,

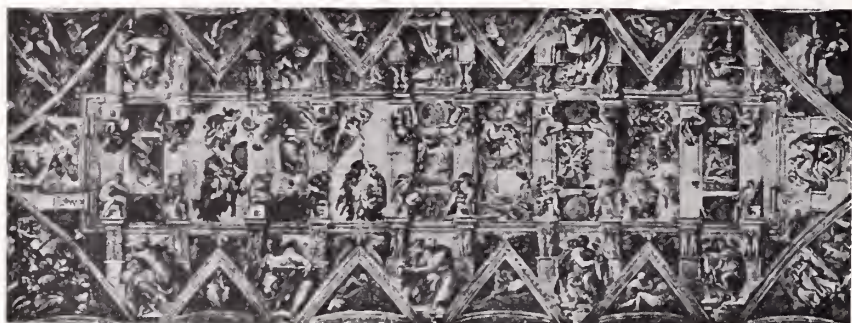
moment reconnu propice par les astrologues, elle fut soulevée de l'intérieur de l'église, et à 11 heures du soir, elle était installée dans sa niche, saluée par le son des cloches, le bruit des escopettes; il y eut aussi des feux de joie et des illuminations.

Quelques jours après, Michel-Ange partit. Avant de le suivre dans sa nouvelle fortune, résumons rapidement la fin de l'histoire de cette statue.

Les Bentivoglio, qui se résignaient difficilement à vivre hors de Bologne et de leur ancien État, n'avaient jamais cessé de conspirer contre l'Église et de se préparer à la revanche. D'autre part, les représentants de l'Église à Bologne, et en particulier le cardinal Alidosio, avaient irrité les habitants par les plus odieuses injustices et leur arbitraire. Aussi, dans la nuit du 21 mai 1511, les Bolonais ouvrirent-ils de nouveau leurs portes aux Bentivoglio, qui, avec la protection des Français, reprirent possession de leur État. On ne saurait s'étonner que, furieux de voir leur palais transformé en un monceau de ruines, ils aient sévi contre tout ce qui pouvait rappeler la victoire du pape; ils détruisirent le château de Porta Galliera; ils brûlèrent la statue modelée en stuc par Alfonso Lombardi; enfin ils abattirent la statue colossale de Michel-Ange et ils en dispersèrent les fragments.

Ce dernier acte de vandalisme fut consommé au mois de décembre; l'ingénieur Arduino Arriguzzi fut chargé de diriger l'œuvre du renversement en dedans de l'église; il reçut dix ducats pour prix de cette triste action. Il passa un long câble comme un licol au cou de la statue, et avec un cabestan fixé au maître-autel, il l'arracha de sa base et la fit tomber sur un tas de fagots et de paille disposé sur le sol pour amortir le coup. Mais l'énorme masse, pesant de quatorze à dix-sept mille livres, écrasa tout ce qui était préparé pour l'arrêter et ouvrit un grand trou dans le sol. Alors la canaille qui assistait à l'attentat poussa un cri de joie sauvage et couvrit de toutes sortes d'outrages le géant défiguré. « On alluma un brasier tout autour, et quand le bronze fut chaud, on le mit en pièces ; pour faire un exemple, la tête du pape, qui pesait environ six cents livres, fut traînée et roulée sur le sol à travers la place jusqu'au palais dans la *Munizione*. »

Les documents ont confirmé le renseignement donné par les chroniqueurs et par Vasari au sujet des débris de la statue; ils furent envoyés

au duc de Ferrare « qui en fit une pièce d'artillerie appelée la *Giulia ;* à l'exception de la tête, » qui resta longtemps dans son garde-meuble et qui plus tard disparut. Le pape fut vivement affecté de cet outrage fait à sa personne, et il en conçut, comme on ne devait pas tarder à s'en apercevoir, une grande haine contre le duc.

LA VOÛTE DE LA CHAPELLE SIXTINE.

Dans les premiers jours de mars 1508, Michel-Ange s'était rendu de Bologne à Florence, où il se proposait de séjourner le plus longtemps possible, pour mettre en ordre les affaires de sa maison et pour achever au moins un des travaux qu'il y avait laissés interrompus. Il loua en effet les locaux que les Maîtres de l'Œuvre de Santa Maria del Fiore avaient fait construire pour lui ; et il venait à peine de s'y installer quand il reçut du pape l'ordre de se rendre sur le champ à Rome. Michel-Ange, qui connaissait par expérience la nature impérieuse et violente de Jules, ne se fit pas répéter l'invitation, et, bien qu'à regret, il s'éloigna de Florence, après avoir été régulièrement émancipé par son père.

Son espoir (faut-il le dire encore ?) était de reprendre l'œuvre du tombeau de Jules II. En revanche, le pape, obstiné dans ses idées nouvelles, ne voulut plus en entendre parler et lui donna l'ordre de se consacrer sans plus tarder à la décoration de la Chapelle Sixtine.

Certainement Bramante espérait que Michel-Ange ne s'en tirerait pas tout à fait à son honneur, et, qu'à tout prendre, il serait certaine-

Fot. Alinari

VOÛTE DE LA CHAPELLE SIXTINE

ment au-dessous de Raphaël, comme l'établit jusqu'à l'évidence la lettre de Rosselli. Mais Jules II devait penser peut-être que l'artiste qu'il aimait du « plus profond de son âme » ferait, même en peinture, une œuvre glorieuse ; et au fond de son cœur, il goûtait par avance la joie d'assister à la confusion de l'architecte d'Urbin. Bramante fut chargé de faire les échafaudages nécessaires dans la chapelle ; « il les fit suspendus tout entiers à des câbles qui passaient par des trous pratiqués dans la voûte. » Michel-Ange, examinant ce projet, en fut médiocrement satisfait, et il demanda à Bramante comment on boucherait tous ces trous. « On avisera plus tard, reprit l'architecte ; et d'ailleurs pour le moment il est impossible de faire autrement. » Mais Michel-Ange ne se tint pas pour satisfait ; il se plaignit au pape qui lui permit de reconstruire l'échafaudage à sa fantasie. « C'est ainsi, dit Vasari, qu'il soutint son échafaud au moyen de contrefiches isolées des murs ; ces procédés furent employés dorénavant et par Bramante et par d'autres architectes dans toutes les grandes constructions de voûtes et dans d'autres œuvres importantes. Le produit de tous les équipages de cordes rassemblés par Bramante fut abandonné par Michel-Ange au charpentier qui reconstruisit son échafaud ; il suffit à doter une des filles de ce pauvre homme. »

Vasari dit aussi que, dès le début, sur l'estimation de Sangallo, l'indemnité attribuée à Michel-Ange fut fixée à quinze mille ducats ; mais Michel-Ange a écrit lui-même : « De retour à Rome, le pape persista à ne pas vouloir que je m'occupasse de son tombeau ; et il me mit à la peinture de la voûte de la Sixtine ; nous convînmes d'un prix de trois mille ducats. Le premier dessin de cette œuvre fut de représenter les douze apôtres dans les lunettes, en remplissant le reste de la voûte d'une ordonnance d'ornements, comme c'est l'usage. Puis, l'œuvre commencée, il me sembla que ce ne serait jamais qu'une pauvre chose. Le pape me demanda pourquoi. " Parce que, lui répondis-je, les apôtres étaient bien pauvres, eux aussi." Il me donna alors une commande nouvelle, me disant de faire ce que je voudrais, et que je serais content de lui ; et que j'eusse à peindre jusqu'aux scènes d'en bas. » Cette augmentation de travail provoqua naturellement une augmentation de subvention.

Il commença son œuvre le 10 mai 1508. On en a pour preuve une note de sa main, une lettre de lui par laquelle il demanda à Florence une certaine quantité de *beaux bleus* (si tant est qu'elle soit de 1508) et les premiers à compte versés à Piero Rosselli, maçon, pour préparer le crépi de la voûte. Comment a-t-on pu conclure de là qu'il avait déjà fini de faire ses cartons, comme certain biographe s'est étrangement complu à l'écrire ? C'est à peine dans les premiers jours d'avril que Michel-Ange était arrivé à Rome ; comment aurait-il pu achever cette œuvre en un mois ? La chose est tellement invraisemblable qu'elle ne supporte pas la discussion.

On a le choix entre deux hypothèses : il commença à peindre à fresque beaucoup plus tard ; ou bien, après avoir jeté sur le papier l'idée générale de son œuvre et fait les premiers cartons, il se mit sans plus tarder à la fresque, continuant les autres cartons tout à loisir. Il trouvait ainsi une occasion de se reposer du rude labeur « du pont » et de ce *de bas en haut*, qui devait lui occasionner, comme nous le verrons, de si grandes incommodités. Il avait dû renoncer à se faire aider par quelques peintres qu'il avait fait venir de Florence, entre autres Francesco Granacci, Iacopo, dit l'Indaco, Giuliano Bugiardini, Iacopo di Sandro, Agnolo di Donnino et Bastiano da Sangallo, dit Aristotile. Ces aides fournirent un travail si médiocre que Michel-Ange un beau matin détruisit tout ce qu'ils avaient fait et se débarrassa proprement de leurs personnes ; puis il s'enferma seul, avec une sorte de passion jalouse, comme un Dieu dans le mystère, pour créer ce monde de personnages animés de tant de puissance.

Naturellement le secret dans lequel il s'enveloppa piqua la curiosité universelle, et en particulier celle du pape. Au mépris du désir de l'artiste, il monta plus d'une fois, grâce à son aide, sur l'échafaud ; et là il l'éperonnait, avec sa rude impatience habituelle, pour le faire avancer dans la voie de cette œuvre à laquelle Michel-Ange s'était donné corps et âme. Là, sur ces hauteurs, entre ces deux grands caractères, violents et rudes, éclataient parfois des paroles un peu âpres ; le peintre déclarait que l'œuvre serait finie seulement quand il se sentirait satisfait ; le pontife répliquait à son tour qu'il entendait satisfaire son envie de voir l'œuvre finie au plus tôt.

ESQUISSE POUR UNE FIGURE DÉCORATIVE.

(Chapelle Sixtine.)

A un labeur écrasant, aux ennuis incessants qui lui venaient de sa famille, vinrent s'ajouter encore des accès de découragement produits par la fâcheuse apparition de moisissures sur quelques parties de la fresque, surtout dans le tableau du Déluge. On raconte que Michel-Ange fut au désespoir ; il se rendit chez le pape et lui dit : « J'ai pourtant déclaré à Votre Sainteté que ce n'est pas là mon affaire ! Ce que j'ai fait est perdu, et si vous ne voulez pas me croire, envoyez-y voir. » Le pape envoya en effet Sangallo, avec mission de voir, de prendre des mesures en conséquence et de rendre courage à son ami. Sangallo trouva qu'on avait employé de la chaux trop aqueuse. Vasari fait remarquer avec beaucoup de précision que « la chaux de Rome, pour avoir de la blancheur, se fait avec du travertin ; elle met plus de temps à sécher ; mélangée avec la pouzzolane, qui est couleur tannée, elle fait une pâte sombre ; quand elle est liquide, aqueuse et que le mur est bien baigné, il lui arrive souvent de se couvrir de fleurs en séchant. C'est ainsi qu'en maint endroit cet excès d'humidité se traduisait par des fleurs ; mais avec le temps l'air les faisait disparaître. »

Quand l'œuvre fut à moitié faite, Jules II, n'y tenant plus, voulut la faire découvrir avant qu'elle n'eût reçu la dernière main ; et comme Michel-Ange s'opposait encore à cette exhibition, il entra en fureur et lui cria : « As-tu envie que je te fasse jeter en bas de ces planches ? » Notre artiste connaissait trop bien son homme pour prolonger sa résistance, et sans plus tarder donna l'ordre de démonter l'échafaudage. La partie de la fresque qui était achevée fut découverte et exposée aux regards le jour de la Toussaint.

« Rome tout entière, » disent les biographes, accourut pour admirer ; et avant tout autre, le pape, qui se rendit ce jour-là dans la chapelle pour chanter la messe. On cite le dialogue suivant entre Jules II, qui aurait voulu plus d'ornements à la voûte, et Michel-Ange.

— « Il faudrait la relever avec des ors. »

— « Je ne vois pas que les hommes en portent. »

— « L'ensemble sera pauvre. »

— « Ceux qui sont peints là dessus furent eux aussi de pauvres gens. »

Si le lecteur rapproche ces paroles du fragment de la lettre de Michel-Ange citée plus haut, il verra que le sens n'en est pas le même.

Les mêmes biographes affirment également que l'œuvre entière fut achevée en vingt mois; mais le simple bon sens suffit à réfuter une pareille assertion. Paride Grassi déclare qu'en 1512 l'échafaudage était toujours en place; et le 24 juillet de la même année, Michel-Ange écrivait à son frère Buonarroto: « Je me donne de la peine comme jamais homme ne le fit; je suis malade et épuisé de fatigue; et pourtant je prends patience, pour arriver au but tant souhaité. » Un mois après il ajoutait: « Quant à mon retour (à Florence) je ne puis y revenir avant d'avoir fini mon travail; je crois qu'il me faudra encore septembre tout entier. Il est vrai que c'est un si grand travail que je ne puis rien fixer à quinze jours près. » Et encore le 18 septembre: « Je vous avertis que je n'ai plus un liard; je suis pour ainsi dire nu pieds et à peine vêtu, et je ne puis rien toucher de ce qui m'est dû avant d'avoir fini mon travail; j'ai de très grands ennuis et je suis à bout de fatigue. » On raconte en effet que pour avoir travaillé si longtemps la tête et les yeux levés en haut vers la voûte, il avait contracté une fatigante habitude dont il ne put se défaire de quelques mois; lorsqu'il avait à lire une lettre ou à regarder un dessin, il lui fallait les tenir au-dessus de sa tête pour les bien voir; il ne savait plus regarder que de bas en haut. Dans un sonnet à Giovanni de Pistoia il nous a laissé un plaisant portrait de sa personne, telle que l'avaient faite ces pénibles vicissitudes:

> I' ò già fatto un gozzo in questo stento
> come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
> over d'altro paese che si sia,
> ch' a forza il ventre appicca sotto 'l mento.
>
> La barba al cielo e la memoria sento
> in sullo scrigno e 'l petto fo d'arpia,
> e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
> mel fa gocciando un ricco pavimento.
>
> E lombi entrati mi son nella peccia,
> e fo del cul per contrapeso groppa,
> e passo senza gli occhi muovo invano.

D' innanzi mi s' allunga la corteccia,
e, per piegarsi, addietro si ragroppa,
e tendomi com' arco soriano.

Però fallace e strano
sorge il iudizio, che la mente porta
che mal si tra' per cerbottana torta.

La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, nè io pittore.

« Dans mon effort pour peindre la tête en l'air, j'ai gagné un goître ; ainsi fait aux chats l'eau en Lombardie, ou en je ne sais quel autre pays ; à force d'être étiré, le ventre leur remonte sous le menton.

» La barbe au ciel, la nuque sur la bosse de mes épaules remontées, je me suis fait une poitrine de harpie ; et les gouttes qui tombent de mon pinceau ont fait de mon visage un magnifique pavé aux couleurs bigarrées.

» Les reins me sont rentrés dans le ventre ; mon derrière me sert de contrepoids, et je marche au hasard, ne sachant plus regarder à mes pieds.

» Par devant ma peau s'étire ; elle se plisse par derrière ; je me tends comme un arc de Syrie.

» Dans cette contrainte, le jugement lui-même est étrange et décevant ; on ne peut viser droit avec une sarbacane tordue.

» Prends, Giovanni, prends la défense de ma pauvre peinture, et de mon honneur ; car ma place n'est pas tenable, et d'ailleurs la peinture n'est pas mon fait. »

DESCRIPTION DE LA VOUTE.

Condivi, qui fut l'élève de Buonarroti et qui vit la merveilleuse peinture de la voûte de la Sixtine avant qu'elle ne fût enveloppée d'une sorte de brume, en a laissé cette excellente description : « Elle a cette forme de voûte que l'on appelle communément voûte en berceau, et dans sa retombée, voûte à lunettes ; ces lunettes sont au nom-

bre de six dans le sens de la longueur et de deux en largeur ; de telle sorte que l'ensemble forme deux carrés et demi. Sur cette surface Michel-Ange a représenté principalement la Création du monde ; mais peu à peu, il y a compris presque tout l'Ancien Testament. Voici comment il a distribué son œuvre : En partant de la ligne de retombée sur laquelle portent les cornes de la lunette jusqu'au premier tiers de l'arc de la voûte, il imagine une paroi plane, jusqu'à la hauteur de laquelle il prolonge quelques pilastres et des socles jouant le marbre, qui font saillie en dehors et forment une petite plate-forme, avec ses consoles

LA CRÉATION DE L'HOMME.

en dessous, et d'autres petits pilastres sur le même plan. Sur cet avancement il asseoit les Prophètes et les Sybilles. Les pilastres qui s'appuient sur les arceaux de la lunette ont la moitié de la hauteur de la retombée ; mais l'espace libre entre les deux pilastres est moins grand que l'espace compris entre les deux arceaux de la lunette. Sur des dés du pilastre sont représentés des enfants nus, dans des attitudes diverses ; ils sont là comme des termes et soutiennent une corniche qui enveloppe l'œuvre dans son ensemble, laissant au milieu de la voûte, du sommet à la base, comme un ciel ouvert. Cette partie découverte est divisée en neuf bandes ; de la corniche, au-dessus des pilastres, partent en effet des arceaux encadrés, qui passent par le sommet de la voûte et vont s'appuyer sur la corniche du côté opposé ; ces arceaux laissent entre eux neuf vides, alternativement un grand et un petit. Chacun des petits compartiments circonscrit par des cadres simulés

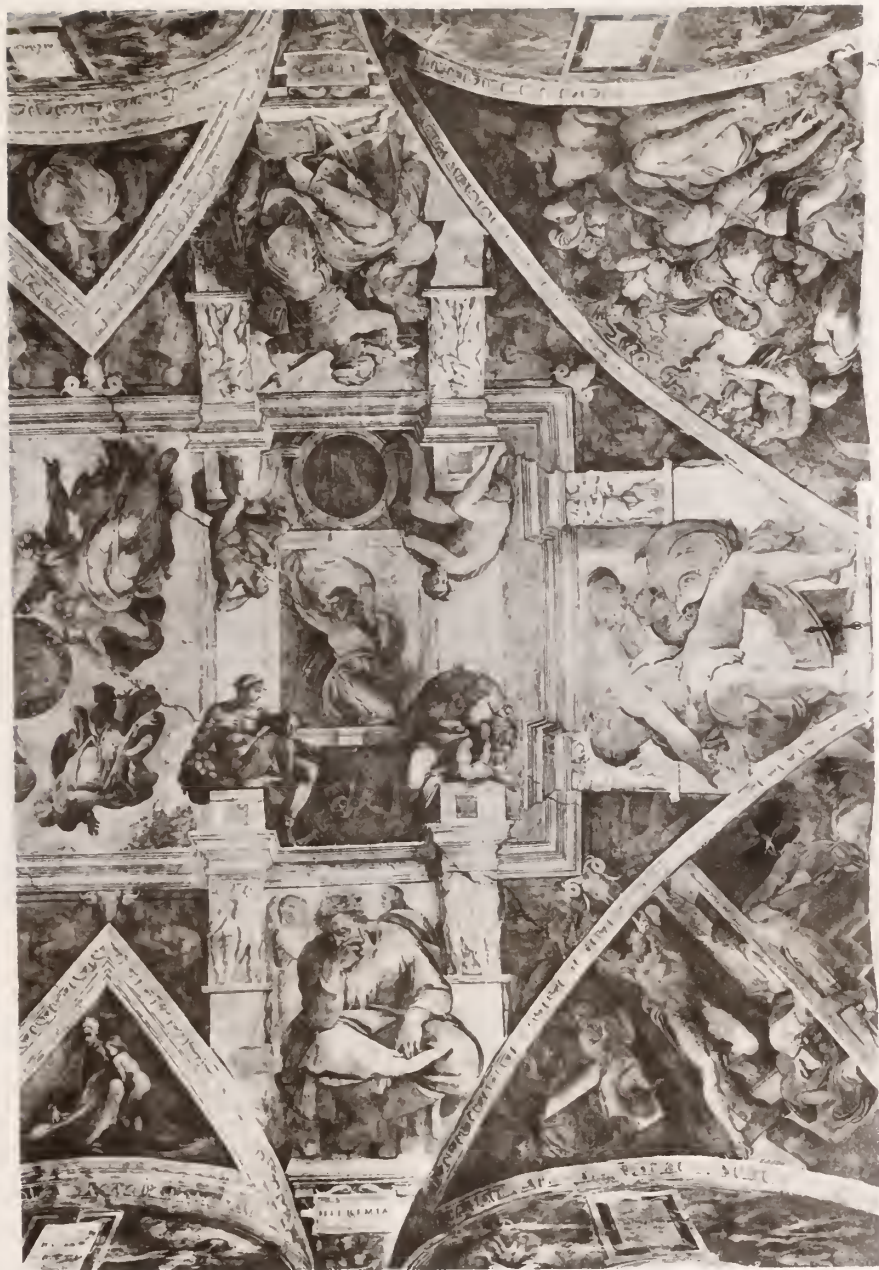
imitant le marbre; ce cadre laisse libre au milieu la moitié de l'espace; et sur les deux côtés, en longueur, deux médaillons trouvent naturellement leur place. L'artiste a adopté cette distribution pour éviter la monotonie et le sentiment de satiété qu'elle engendre.

» Dans le premier vide de l'extrémité supérieure on voit donc dans les airs le Dieu Tout-Puissant, qui d'un geste de son bras sépare la lumière des ténèbres. Dans le second, il crée les deux grands astres du jour et de la nuit; Dieu, les bras largement ouverts, fait signe au soleil de la main droite, et de la gauche à la lune. On voit autour de lui quelques anges qui lui font cortège; un des anges de gauche se cache le visage et se presse contre son Créateur, comme pour se préserver de l'influence funeste de la lune. Dans ce même compartiment, à gauche, on voit ce même Dieu se retournant pour créer sur la terre la verdure et les plantes; il est dessiné avec un tel art que, de quelque côté qu'on se tourne, on dirait qu'il vous suit, en offrant tout le développement de son dos jusqu'à la plante des pieds; résultat tout à fait surprenant et qui prouve bien toutes les ressources du raccourci.

» Dans le troisième compartiment, le Tout-Puissant flotte dans les airs, accompagné d'anges; il contemple les eaux et leur ordonne de produire toutes les variétés d'animaux que l'humide élément peut réunir; il commande aux eaux, comme dans le compartiment précédent il a commandé à la terre.

» Dans le quatrième, la création de l'homme. On voit Dieu, le bras et la main étendus, donner à Adam la loi de ce qu'il doit faire et non faire; de l'autre bras, il rassemble ses petits anges autour de lui. Dans le cinquième, Dieu tire la femme de la côte d'Adam; celle-ci, les mains jointes et tendues vers Dieu, s'incline dans une attitude d'une charmante douceur; il semble qu'elle remercie Dieu et que Dieu la bénit.

» Le sixième représente le démon, sous la forme humaine par le haut du corps, serpent par le bas, les jambes s'allongeant en forme de queue; il est enroulé autour d'un arbre; on dirait qu'il raisonne avec l'homme et q'il l'engage à se révolter contre son Créateur; il présente à la femme le fruit défendu. Dans l'autre partie du même compartiment on les voit tous les deux chassés par l'ange, épouvantés et consternés, fuir loin de la face de Dieu.

Fot. Alinari

VOÛTE DE LA CHAPELLE SIXTINE

» Septième compartiment. Sacrifice d'Abel et de Caïn; le premier est agréable à Dieu; le second lui est odieux et il le rejette.

» Dans le huitième, le Déluge. On aperçoit l'arche de Noé portée au loin sur les eaux; quelques malheureux pour se sauver se cramponnent à elle. Plus près, sur les mêmes eaux, un navire chargé d'une

LA SYBILLE DELPHIQUE.

quantité de gens; l'excès de la charge des malheureux qui y ont cherché un refuge, les violentes secousses redoublées des flots, la voile en lambeaux, l'impossibilité de tout secours, de toute intervention humaine, tout laisse deviner que déjà les eaux l'envahissent et qu'il va s'abîmer: c'est un grandiose spectacle de voir la race humaine périr ainsi misérablement dans les flots. Plus près du spectateur, on voit surgir encore au-dessus des eaux la cime d'une montagne formant îlot; en fuite devant le progrès des eaux qui montent, une foule d'hommes et de

femmes s'y est réfugiée ; des sentiments divers les animent ; mais chez tous la désolation et l'épouvante ; ces malheureux se groupent sous une tente accrochée à un arbre ; ils y cherchent un abri contre les fureurs de ces torrents d'eau tels qu'on n'en vit jamais. Et au-dessus,

LE PROPHÈTE ISAÏE.

avec un art consommé, l'artiste fait éclater la colère de Dieu qui se répand sur les hommes par les flots soulevés, par la foudre, par le bruit des eaux du ciel. A droite, une autre cime de montagne, beaucoup plus près encore du spectateur, et une foule d'êtres humains en proie aux mêmes extrémités. Il serait trop long de décrire chaque détail ; il suffit de dire que tous les traits en sont naturels et formidables et conformes à ce que l'imagination peut se représenter dans une semblable catastrophe.

» Dans le neuvième et dernier compartiment, l'histoire de Noé. Le

Fot. Alinari

VOÛTE DE LA CHAPELLE SIXTINE

patriarche est étendu sur le sol et laisse voir sa nudité; son fils Cham se moque de lui; Sem et Japhet le couvrent d'un manteau.

» Sous la corniche dont nous avons déjà parlé, qui finit le mur, et dans les pendentifs de la voûte, entre chaque couple de pilastres,

LA SYBILLE ERYTRÆA.

sont assis douze personnages, Prophètes et Sybilles alternés, tous véritablement admirables par leur attitude, la richesse et la variété des draperies. Mais le plus admirable de tous est le prophète Jonas, placé au commencement de la voûte; car, contrairement à la forme de cette voûte, par suite des effets d'ombre et de lumière, le torse qui est raccourci en dedans, se trouve à l'endroit le plus rapproché de l'œil, et les jambes qui s'avancent sont à l'endroit le plus éloigné; chose étonnante et qui montre l'habileté de cet homme dans l'art de pratiquer le raccourci et la perspective.

» Dans l'espace compris au-dessous des lunettes, et dans celui qui est au-dessus, qui a la forme d'un triangle, l'artiste a représenté toute la généalogie, c'est-à-dire les ancêtres du Sauveur, sauf dans les triangles qui se trouvent aux quatre côtés; ceux-ci, par la réunion des triangles voisins, se trouvent n'en former qu'un de deux et présentent un champ double. Dans l'un d'entre eux, près du Jugement, à droite,

LE PROPHÈTE JÉRÉMIE.

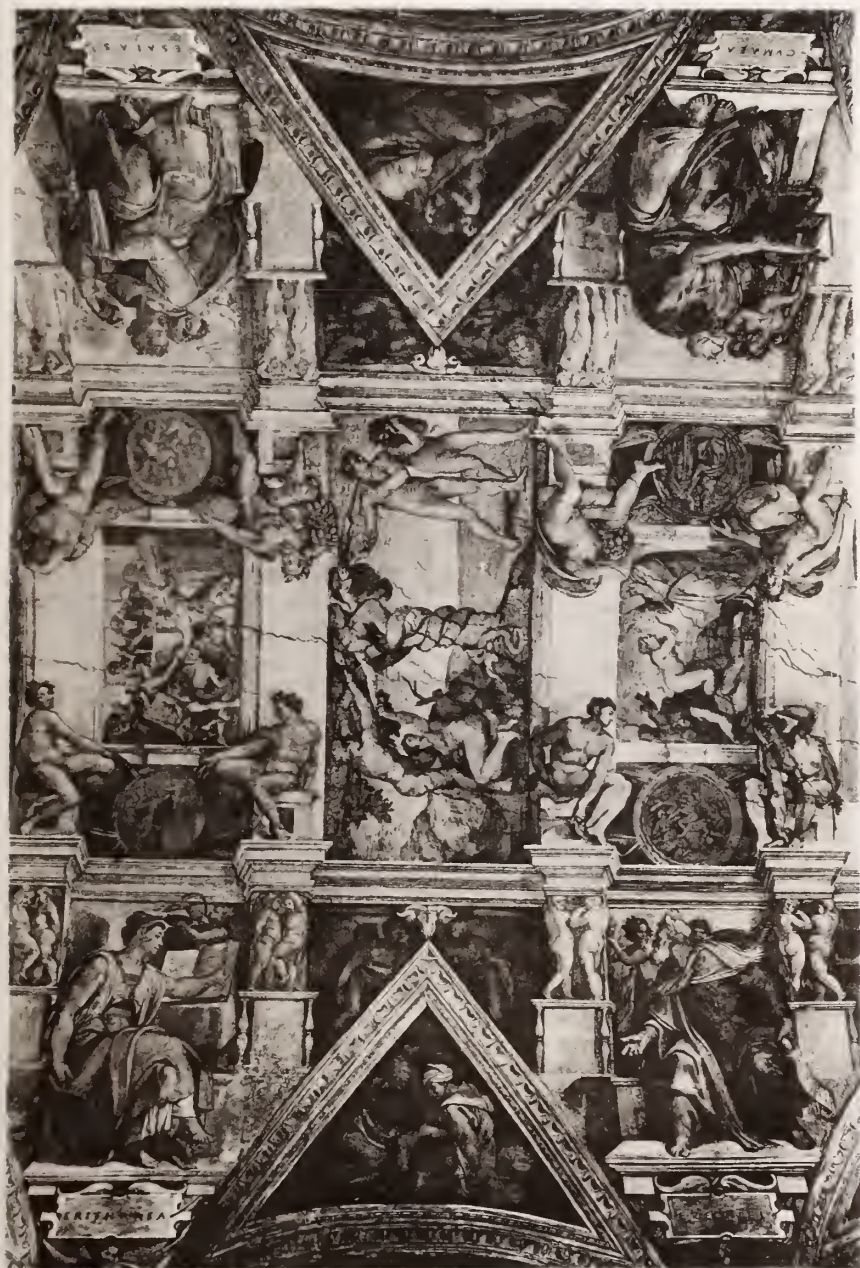
on voit Aman mis en croix par l'ordre d'Assuérus, pour avoir voulu, par orgueil et hauteur de favori, faire pendre Mardochée, oncle de la reine Esther, auquel il reprochait de ne pas lui avoir rendu sur son passage les honneurs et les hommages qui lui étaient dus. Dans un autre, on voit la scène du Serpent d'airain élevé par Moïse pour servir de signe; il suffit au peuple d'Israël, piqué et torturé par des serpents vivants, d'élever ses regards vers lui pour être guéri. Dans la peinture

de ces hommes qui veulent se débarrasser des étreintes des serpents Michel-Ange a représenté d'admirables scènes de force. Dans le troisième angle en bas, est la vengeance exercée par Judith contre Holopherne. Dans le quatrième, celle de David contre Goliath. Tel est dans son ensemble, brièvement décrit, le développement des scènes peintes sur la Voûte. »

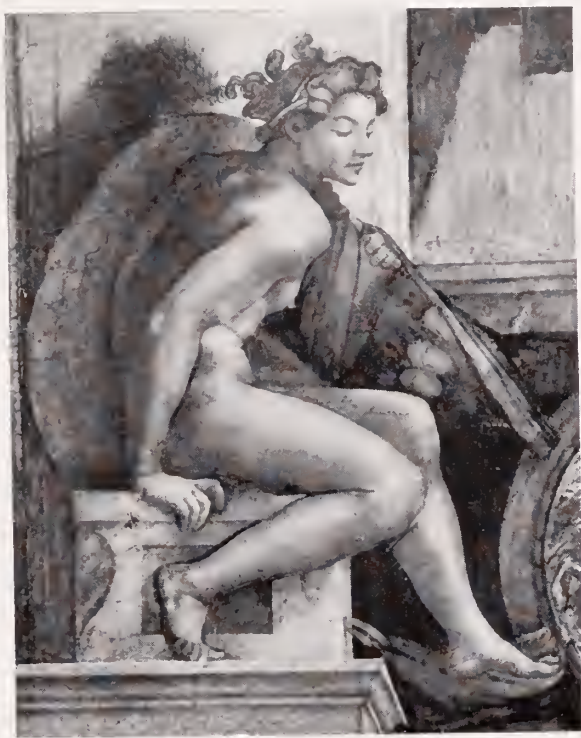
ÉTUDE DE LA VOUTE.

On le voit, Condivi se borne à décrire la fresque, en faisant ressortir uniquement son importance au point de vue *pittoresque* et *technique*. Il ne s'attarde pas à chercher le sens caché. Vasari pousse un peu plus avant; mais à son tour il s'en tient à des considérations d'ordre humain et psychologique, mieux encore à la forme de l'expression des sentiments. Ainsi (pour citer le passage le meilleur) il décrit l'ex-

pulsion du Paradis Terrestre d'Adam et d'Ève: « La figure de l'Ange exprime avec grandeur et noblesse l'exécution des ordres d'un maître irrité; l'attitude d'Adam, la douleur de son péché, en même temps que la peur de la mort; dans celle de la femme on lit la honte, la lâcheté, l'envie de se recommander, dans ce geste des bras qui se resserrent sur la poitrine, des mains dont les paumes sont jointes, de ce cou qui se replie sur la gorge, dans ce mouvement de la tête tournée vers l'Ange; on découvre en elle plus de peur de la justice que d'espoir en la miséricorde divine. » Naturellement le germe dont cet art procédait avait échappé aux regards des deux vieux biographes; ils ne se doutaient pas qu'il s'était déjà fait jour un siècle auparavant et que l'épisode de l'expulsion d'Adam et d'Ève, avec ce même sentiment, ainsi que les austères images des Prophètes et des Sybilles, avaient leur principe, en quelque sorte, dans les bas-reliefs de Iacopo della Quercia. Ce sont là sans doute de petites observations, qui sont le fait d'une critique bien postérieure et que l'on peut laisser de côté; mais il y a plus: le fait seul de ne pas avoir compris tout le poème de douleur et d'espérance de l'humanité exprimé dans ces gigantesques figures, découvre un abîme entre la pensée du maître et celle de ces critiques; c'est la preuve de cet affaiblissement de la pensée italienne qui va s'accentuant à mesure qu'on approche de la fin du XVI[e] siècle.

Michel-Ange admirait sans doute l'art classique comme forme; mais, comme expression et comme pensée, il n'était pas esclave de ses principes. Les anciens auraient représenté une assemblée de Dieux, un Olympe; lui, il aurait pu, comme firent tant d'autres après lui, figurer une gloire de Saints. Mais sa pensée nourrie de hautes lectures, attirée par de sublimes préférences, était animée d'un noble élan. Nous savons en effet qu'il étudiait Dante avec passion, et que la parole enflammée de Savonarole avait largement fait brèche dans son âme. Aussi n'y a-t-il pas un seul personnage qui soit pour lui matière d'un pur divertissement d'artiste; tous doivent se présenter à lui l'esprit absorbé dans la méditation des mystères bibliques et des destinées réservées à la créature: les Sybilles aux paroles enveloppées de mystère, les Prophètes solennels annonçant pompeusement au monde d'immenses catastrophes humaines, la ruine de villes et de trônes, la venue de nou-

Fot. Alinari

VOÛTE DE LA CHAPELLE SIXTINE

veaux héros de la foi, voilà les types qui servent de cadre au grand sujet de la création du monde: le Tout-Puissant qui, en ouvrant les bras, sépare les ténèbres de la lumière; qui, passant près de l'homme d'un vol rapide et tendant vers lui son doigt, sans le toucher cependant, lui donne la vie, comme si de ce doigt s'échappait une invisible étincelle, source d'âme; qui, avec sa bénédiction, rend vivante et attentive cette Ève admirable, que l'on voit s'incliner humblement devant Celui qui l'a créée, comme si de ses lèvres entr'ouvertes elle aspirait le souffle divin; puis le premier péché, puis la fuite muette et désespérée d'Adam et le geste d'épouvante d'Ève qui se retourne vers l'Ange, comme si elle comptait sur sa beauté et sa prière pour obtenir un peu de miséricorde; puis le déluge qui se précipite sur l'entassement séculaire des péchés, misérablement accumulés sans relâche sur le premier péché.

L'examen de cette œuvre merveilleuse, la plus grande qui soit sortie de la main et du cerveau d'un artiste, demanderait à lui seul un vo-

lume; il nous faut passer outre; mais nous ne le ferons pas sans bien marquer le saut qui sépare cette œuvre de l'art antérieur et l'influence qu'elle exerça sur l'art de l'époque suivante.

Dans la Chapelle Sixtine elle-même, on peut avoir une vision exacte de ce contraste; il suffit de passer de la contemplation de la voûte à celle des parois où sont rangés en bel ordre les fresques de Botticelli, de Cosimo Rosselli, du Pérugin, de Ghirlandaio, de Luca Signorelli, du Pinturicchio, retraçant dans des formes et des groupes composés suivant des données générales de simples épisodes des deux Testaments, répandant çà et là des traits d'une suave et séduisante familiarité.

De tout autres idées, de tout autres formes, point de départ d'une nouvelle ère artistique, sortirent de ce cerveau de Michel-Ange, animé de la fougue créatrice, subissant naturellement la loi inévitable de l'évolution et du renouvellement nécessaire des manifestations esthétiques. Il ne fut que le moyen le plus rapide grâce auquel l'art, à ce moment, reprit vigueur dans sa « marche fatale. » Aussi peut-on dire qu'elle est vraiment naïve la critique qui fait remonter jusqu'à lui, comme jusqu'au Corrège, la faute d'avoir ouvert la voie au baroque, en rompant la tradition des paisibles et sobres formules du *Quattrocento;* comme si l'art pouvait durer en s'immobilisant sur un canon définitif; comme si, seul dans l'ensemble des choses, il pouvait s'arrêter, tandis que tout ce que le soleil éclaire, matière et esprit, se développe éternellement. Sans doute toutes les âmes ne savent pas saisir et exprimer avec une égale intensité les effets d'une telle évolution; sans compter que beaucoup n'entrevoient rien par eux-mêmes et vivent des vues d'autrui. Mais ce n'est pas une raison pour faire honneur de l'œuvre des plus grands à une initiative absolument personnelle, à une force en quelque sorte créatrice. Après tout, les grands artistes ne diffèrent pas des grands savants qui découvrent les lois de la nature; de même que leurs imitateurs sont de tout point comparables aux petits savants qui font leur cours en résumant et en vulgarisant les découvertes d'autrui. Aussi le devoir de la critique doit-il se borner à étudier les phénomènes et, tout au plus, à exprimer ses préférences pour ce qui a été, ou a pu être, l'art d'une période donnée; mais condamner un génie ou une époque, parce que ce génie ou cette époque ont

UNE SIBYLLE.

(Académie de Venise.)

fait ce qu'ils ont fait, bâtir des châteaux en Espagne sur ce qui aurait pu, ce qui aurait dû être fait, c'est tout bonnement sottise et temps perdu.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, l'art ayant reçu de cette puissante main une impulsion vers une voie plus large, tous les artistes l'aient suivi avec enthousiasme. « Cette œuvre, écrit Vasari, a été, elle est encore véritablement le flambeau de notre art, qui a prêté le secours de sa clarté à l'art de la peinture, qui a suffi à illuminer le monde plongé dans les ténèbres pendant tant de centaines d'années. Et maintenant, à dire vrai, que le peintre ne se préoccupe plus de chercher de la nouveauté, des inventions, des attitudes, des ornements pour ses figures, un nouvel air, une fougue impétueuse dans la peinture de choses diverses ; toute la perfection que l'on peut donner aux choses qui sont le domaine souverain de l'art, cet homme la leur a donnée. » Et plus loin : « Âge vraiment fortuné que le nôtre ! heureux artistes ! Apprenez à connaître votre bonheur, vous à qui il a été donné d'illuminer à la source de tant de clarté les douteuses lueurs de votre vision, de voir rendu aisé par l'action d'un artiste merveilleux et unique tout ce qui était difficile. Rendez donc grâces au ciel pour ce bienfait, et efforcez-vous d'imiter Michel-Ange en toute chose. »

Michel-Ange disait à son tour : « Celui qui marche à la suite d'un autre ne le dépasse jamais ; et celui qui ne sait pas faire bien par lui-même est incapable de tirer avantage des belles choses d'autrui. » Conscient de sa propre force, il pouvait, lui, parler ainsi ; mais les autres artistes, qui subissaient son influence, ne pouvaient pas penser autrement que Vasari. Le divin Raphaël lui-même ne réussit pas, on le sait, à éviter l'imitation de Michel-Ange, et c'est un des reproches que lui adresse la critique courante, comme, si étant donné la façon de procéder des artistes à ce moment et le tempérament de Raphaël si merveilleusement doué pour l'assimilation, il lui eût été possible de faire autrement. « Vois les œuvres de Raphaël, disait Jules II lui-même à fra Sebastiano del Piombo ; dès qu'il a vu les œuvres de Michel-Ange, il a abandonné la manière du Pérugin ; et, autant qu'il l'a pu, il s'est rapproché de celle de Michel-Ange ; mais celui-ci est *terrible,* comme tu le vois ; on ne peut s'entendre avec lui. »

ÉVÉNEMENTS POLITIQUES.

Revenons sur nos pas. Tandis que Michel-Ange travaillait dans la Sixtine, Raphaël dans la Chambre de la Signature et Bramante dans les chantiers de Saint Pierre, on voyait éclater en Italie de graves complications dans lesquelles Jules II jouait le principal rôle. En décembre 1508 avait été signée la Ligue de Cambrai, Ligue coupable, car elle coalisait les puissances italiennes et l'étranger contre Venise, à laquelle on voulait arracher ses vastes possessions de terre-ferme. La coalition était beaucoup trop puissante pour que la glorieuse République pût résister. Louis XII donna le premier l'exemple de prendre tout ce qui lui convenait ; les autres suivirent.

Dès qu'il eut atteint son but, Jules II se détacha de la Ligue sans autre formalité, se réconcilia le 24 février 1510 avec les Vénitiens, et se retourna contre les Français, d'abord par de secrètes menées, puis ouvertement. Il appela en Lombardie de trois côtés à la fois les Suisses, les Vénitiens et les milices pontificales ; mais les Français, qui étaient aux aguets, se défendirent et poussèrent leurs avantages jusque sous les murs de Bologne où le pape, qui relevait de maladie, se trouvait avec sa Cour. Toute la ténacité et la force de sa belliqueuse et irascible nature apparaissent en pleine saillie dans sa conduite au siège de la Mirandole. Il ouvrit ce siège et il le dirigea lui-même pendant un hiver très rigoureux ; on le voyait pendant de longues heures sur un fauteuil, tandis que la neige tombait à flocons sur ses épaules sans relâche ; « spectacle à jamais déplorable dans l'Église de Dieu ! » dit Muratori. Et quand la ville eut capitulé, Jules II n'attendit pas qu'on dégageât les portes barricadées et qu'on les ouvrît ; il grimpa sur une échelle jusqu'à la brèche qui avait été ouverte dans le rempart par l'artillerie. Après quelques jours de repos, il passa à Ravenne avec la ferme espérance d'enlever rapidement Ferrare.

Mais les événements se succédaient et ne lui étaient pas favorables ; ses troupes et les troupes de Venise, ses alliées, se faisaient battre sur les rives du Pô, puis à Massa di Finale, enfin non loin de la ville de Bologne, où les Bentivoglio étaient rentrés ; nous l'avons rappelé

à propos de la destruction de la statue de Jules II, œuvre de Michel-Ange. A la suite de tous ces échecs et de tous ces outrages, le pape s'abandonna à d'effrayants accès de colère. Le cardinal Alidosio, qui s'était enfui de Bologne, courut sans tarder à Ravenne, y précédant François Marie de la Rovère, duc d'Urbin, pour lui faire porter la responsabilité de tous ces malheurs ; il y réussit ; car à son arrivée le duc ne fut pas reçu par le pape, son oncle. Il s'en revenait, humilié, ruminant une vengeance, quand il rencontra précisément sur sa route le cardinal. Il alla au devant de lui, éloignant les personnes qui l'entouraient, l'assomma à coups redoublés et le tua.

Dès que Jules II, qui avait sa maison dans un couvent voisin, apprend la mort tragique de son favori, il jette des cris éclatants de regrets et de colère. Puis il se replie vers Rimini, où lui arrive la nouvelle d'un édit lui enjoignant de se présenter à Pise pour rendre compte de sa conduite devant un Concile de cardinaux, déjà en route pour s'y réunir.

Le pape Jules ne se laisse pas déconcerter pour si peu et ne se tient pas pour vaincu. De retour à Rome, il met tous ses soins à dévider les fils de cet écheveau embrouillé ; il prête l'oreille à des propositions de paix, il combine d'autres alliances ; enfin il convoque un Concile général qui doit se tenir dans la basilique de Latran.

Tout cela aboutit à la conclusion de la *Sainte Ligue,* formée du pape, des Suisses, de l'Espagne, de Venise, de l'Angleterre contre la France, qui avait pour elle le concours peu efficace de Maximilien et l'energique appui d'Alphonse d'Este. On vit apparaître alors un type admirable de héros, Gaston de Foix, neveu du roi de France, jeune homme de vingt-deux ans seulement, qui pouvait déjà s'égaler aux plus célèbres capitaines.

Il se glisse entre l'armée de la Ligue et celle des Vénitiens, qui s'efforcent de reprendre plusieurs villes perdues ; et en volant de l'une à l'autre, il chasse les Espagnols de Bologne, met en déroute les Vénitiens, reprend Brescia ; puis il se retourne, vrai « foudre de guerre, » sur l'armée de Jules II et de ses alliés et avec le secours de l'artillerie d'Este, il engage la grande et terrible bataille de Ravenne, dont il fait une victoire (11 avril 1512). Déjà l'ennemi est en déroute ; il

LE SACRIFICE D'ABRAHAM

(Galerie Buonarroti.)

veut, dans sa fougue juvénile, poursuivre encore un groupe d'Espagnols qui se retirent entre les rives du Ronco ; il est enveloppé et frappé à mort.

De ce moment la fortune des Français décline. Maximilien permet qu'une nuée de Suisses, alliés de Venise, descende en Italie. L'Espagne et l'Angleterre attaquent Louis XII, et tandis qu'il rappelle le gros de son armée du Milanais, Gênes se soulève et chasse de ses murs un autre noyau de forces françaises.

Jules II croit alors le moment venu de punir les Florentins d'avoir permis le conciliabule de Pise et d'avoir prêté leur appui au roi de France, « bien qu'ils l'eussent fait liés par les termes de leurs conventions précédentes, et que d'ailleurs ils fussent restés neutres ; et ils eurent dans la suite grandement à se repentir de leur neutralité. » Il mit donc tout en œuvre avec la Ligue pour que Cardona, vice-roi de Naples, entrât sur le territoire de Florence et retablît les Médicis. Cardona part, emporte Prato et permet que cette ville soit cruellement mise à sac. Florence se soulève, chasse Pier Soderini, homme doux prudent, habile administrateur au milieu des mille difficultés du temps, qui avait été élu gonfalonier à vie de la République. Tandis qu'il traverse l'Adriatique pour chercher un asile à Raguse, Julien et le cardinal Jean de Médicis rentrent à Florence au bruit des acclamations Mais ce dernier personnage n'y séjourne que peu de temps ; Jules II étant mort à l'aube du 21 fevrier 1513, il lui succède au trône pontifical sous le nom de Léon X. Son avènement est accueilli avec une vive satisfaction par une génération lasse de tant de guerres ; en effet la douceur de son caractère libéral et magnifique laissait espérer une détente après la politique farouche de son prédécesseur et ses résultats sanguinaires.

NOUVEAUX VOYAGES DE MICHEL-ANGE À BOLOGNE.

Nous avons dit que pendant cette période de luttes gigantesques, Michel-Ange avait usé ses forces dans l'achèvement des fresques de la célèbre Voûte. Il fut dans l'intervalle bien peu distrait de son œuvre ; cependant il lui fut permis d'ébaucher le marbre de *Cacus* (comme

l'écrivit Soderini à Alberigo Malaspina, marquis de Massa) et d'achever de polir son *David* de bronze, opération terminée plus tard par Benedetto da Rovezzano.

Cependant le cardinal Alidosio lui avait écrit de Ravenne, le 3 mai 1510, en l'invitant à peindre à fresque un Saint Jean baptisant Jésus, dans la *petite chapelle* d'un grand édifice construit à « la Magliana. » Et il ajoutait : « Nous savons que vous êtes très occupé ; *tamen* nous vous prions, nous vous conjurons, si jamais vous avez tenu à faire pour nous quelque chose d'agréable, de vouloir bien nous faire le plaisir de faire ces deux petits personnages ; et j'estimerai cette œuvre beaucoup plus que tout l'édifice. Je vous en aurai une obligation éternelle, et, de plus, vous ne me trouverez pas ingrat. » Le cardinal de Pavie n'était pas un personnage à qui l'on pût opposer un refus, d'autant que Buonarroti lui était redevable de faveurs et d'un constant appui. Mais l'épée du duc d'Urbin, comme nous l'avons vu, le délivra de cet engagement.

L'automne de cette même année, Michel-Ange avait accompagné à Bologne le pape, qui y fit son entrée avec sa Cour le 22 septembre. Voici une lettre de lui qui le prouve : « Je crois qu'il me faudra dans quelques jours *retourner à Bologne,* parce que le dataire du pape avec qui *je suis venu de Bologne,* me promit quand j'en partis que, dès qu'il serait à Bologne, il me ferait aviser et que je pourrais travailler. Voilà un mois qu'il y est allé ; je n'entends parler de rien. J'attendrai encore toute cette semaine. Ensuite, si rien ne survient, j'irai, je crois, à Bologne, et je passerai par chez vous. » Au-dessous on ne lit que cette indication : *Le 23 . . . . 1510.* Il refit en effet le voyage de Bologne pour obtenir le paiement de quelque argent dont sa famille et lui avaient besoin. A son retour il eut soin de passer à Florence et il y resta quelques jours ; puis il repartit et arriva à Rome dans la soirée du 7 janvier 1511. Quatre jours après, il écrivait à son frère Buonarroto : « Je suis arrivé ici mardi soir en bonne santé, Dieu merci. Depuis j'ai touché l'argent, comme on m'avait écrit là bas que je le toucherais ; il y aura sous ce pli une lettre de change de deux cent vingt-huit ducats d'or bon poids. »

Sur les deux voyages à Bologne (car il y en eut deux, comme il

l'écrivit en 1524 à ser Giovan Francesco Fattucci à Rome) les biographes ont gardé le silence ou fait une grande confusion ; c'est ainsi que Grimm s'est trompé pour avoir modifié l'ordre chronologique des lettres citées et n'avoir pas prêté une attention suffisante au contenu. Au contraire, tout y est clair, comme nous allons le voir.

Le mardi de son arrivée à Rome, après son second voyage à Bologne, était le 7 janvier. Il en informa son frère le samedi suivant, soit le 11. Par conséquent, si on songe au temps nécessaire au voyage, en réduisant au minimum possible les séjours à Florence et à Bologne, nous devrons reporter sans aucun doute aux premiers jours du mois de décembre précédent son second départ de Rome. Ainsi la lettre (qui porte au talon « ce 23 . . . . 1510 ») ne peut être que du mois de novembre, puisqu'il y est dit précisément que Michel-Ange doit retarder d'une semaine environ son départ pour Bologne. Mais dans cette même lettre il écrit que, revenant à Rome à la suite de son premier voyage, il avait fait route avec le dataire, et que celui-ci, quelque temps après, en était reparti de nouveau, depuis un bon mois déjà. Il faut donc placer le premier retour un peu moins de deux mois avant le 23 novembre, c'est-à-dire à la fin de septembre. Il est évident que si Michel-Ange, quelques jours auparavant, avait fait le voyage de Bologne, il devait l'avoir fait ou à la suite du pape Jules et de sa Cour (car le pape fit son entrée dans cette ville précisément le 22 septembre), ou peu de jours après.

SECOND MARCHÉ POUR LE TOMBEAU DE JULES II. LES *PRISONNIERS* ET LE *GÉNIE VICTORIEUX*.

Tandis que les Impériaux battaient la République pour rétablir à Florence les Médicis, Michel-Ange ne cessait de recommander une grande prudence à sa famille : « Ne vous mêlez de rien, ni en fait ni en paroles, » écrivait-il ; ou encore : « Ne parlez de personne, ni en bien ni en mal, parce que on ne sait jamais la fin des choses ; ne vous occupez que de vos affaires. » Mais en même temps il ne pouvait pas contenir dans son cœur l'indignation que lui inspiraient les

iniquités commises à Prato, et l'explosion généreuse de ses sentiments se faisait jour à Florence.

Il écrit à son père : « A propos des Médicis, je n'ai jamais dit un seul mot contre eux, si non dans les termes dont tout homme a pu en parler ; comme par exemple, pour les événements de Prato, dont les pierres elles-mêmes auraient parlé, si les pierres parlaient. » Par bonheur, on ne fit pas attention à lui ; et même Michel-Ange, s'adressant directement à Julien de Médicis, fit dégrever son père du lourd impôt de soixante ducats qu'il avait à payer.

Naturellement, aussitôt après la mort de Jules II, Michel-Ange revint à l'œuvre de son tombeau, pour lequel les cardinaux Santiquattro et Aginense, exécuteurs testamentaires du pontife défunt, renouvelèrent le marché le 6 mai 1513. Michel-Ange s'engagea à l'achever pour la somme de seize mille cinq cents écus d'or, en sept ans (sauf cas de maladie) et à ne se charger dans l'intervalle d'aucun autre travail important. La note suivante, de la main de l'artiste lui-même, fait foi des modifications au premier projet qui furent approuvées alors. « La composition du dit tombeau devra être faite dans les formes suivantes : un carré, dont on verra trois faces ; la quatrième face sera appliquée à un mur et ne se verra pas. La face antérieure, c'est-à-dire le haut de ce carré, aura vingt palmes de largeur et quatorze de hauteur ; les deux autres faces, perpendiculaires au mur auquel est adossée la quatrième, devront avoir trente-cinq palmes de longueur et quatorze de hauteur également. Sur chacune de ces trois faces, il y aura deux tabernacles, reposant sur un soubassement qui fait le tour du monument, avec leurs ornements de pilastres, d'architraves, de frises, de corniches, comme on peut le voir sur un modèle réduit en bois. Dans chacun des dits tabernacles il y aura deux personnages plus grands que nature d'une palme environ ; soit douze personnages ; devant chacun des pilastres placés entre les tabernacles une figure de même grandeur ; en tout douze pilastres et douze personnages ; sur l'étage supérieur du monument, un grand sarcophage à quatre pieds, comme on le voit sur le modèle. Sur ce sarcophage devra être placé le dit pape Jules ; en tête il sera entouré de deux personnages qui le soutiendront, et aux pieds deux autres également. Cela fera sur le sar-

cophage cinq personnages, tous les cinq plus grands que nature, et presque deux fois de grandeur naturelle. Autour du sarcophage, six dés, sur lesquels seront placés six personnages de même grandeur, tous les six assis. Puis, sur le même étage que ces derniers personnages, au-dessus de la face qui est appliquée au mur, prendra naissance une petite chapelle, haute d'environ trente-cinq palmes, sur laquelle il y aura cinq personnages plus grands que tous les autres, parce qu'ils sont destinés à être vus de plus loin. Il faudra encore trois scènes, de marbre ou de bronze, comme il plaira aux exécuteurs testamentaires ci-dessus désignés, sur chaque face du tombeau, entre chaque tabernacle, comme on le voit sur le modèle. »

PRISONNIER DU LOUVRE

Ainsi, comme le dit Condivi en termes expressifs, Michel-Ange entra une fois encore *dans la tragédie du tombeau.* Cette tragédie fut le travail, la douleur, la source d'embarras de toute sa vie ; en effet, tandis qu'il s'appliquait à cette œuvre avec le désir de l'achever et de témoigner sa reconnaissance envers Jules II, *qui l'aima tant et qui le combla de tant de faveurs*, il voyait de nouveaux obstacles surgir sans cesse sur sa route, comme si une douloureuse fatalité traversait sa vie.

Il faut croire qu'il se mit aussitôt à sculpter les *Prisonniers,* que

l'on voit aujourd'hui inachevés au Musée du Louvre à Paris. Pour celle de ces deux statues qui a les bras liés derrière le dos, nous avons le témoignage de Michel-Ange lui-même. Il fait au capitaine de Cortone le récit de certaines inventions forgées par Luca Signorelli pour lui soustraire quelque argent, et il ajoute ces mots : « J'arrivai à Rome la *première année du pape Léon ;* maître Luca da Cortona y arriva aussi . . . . ; il me trouva sculptant un personnage de marbre, debout, haut de quatre brasses, qui a les mains derrière le dos. »

PRISONNIER DU LOUVRE.

C'est la statue d'esclave d'un mouvement si hardi et si nouveau ; on dirait qu'il se tord dans l'impatience des liens qui attachent ses mains et enserrent sa poitrine ; ou mieux encore, qu'il tente un effort suprême pour les rompre et s'en débarrasser. Son pied droit, reporté en arrière, repose sur un fragment de roche ; tout le reste du corps fait un effort en avant ; le torse se contourne, l'épaule gauche fait saillie ; le cou et la tête sont tendus. Les muscles sont fortement dessinés, avec une science admirable de l'anatomie ; le cou se gonfle, le regard est de travers, tout indique un dernier effort puissant, impétueux, pour se dégager des entraves.

L'autre statue de prisonnier exprime un sentiment tout différent. Toute force est brisée, toute résistance finie ; la défaillance est survenue. Plus de tension vigoureuse des nerfs ; au contraire, abandon

complet de ce corps qu'anime la beauté. Les jambes ont une tendance à fléchir ; une main s'abaisse languissamment sur la poitrine, tandis que l'autre, dans un mouvement de profonde douleur, se soulève pour soutenir la tête penchée vers la droite et repliée en arrière. Les yeux sont clos et le calme de la mort se répand sur ce visage où éclate toute la beauté de la jeunesse.

GÉNIE VICTORIEUX.

Nous ne dirons pas avec Grimm que c'est peut-être la statue la plus sublime qu'ait produite l'art à n'importe quelle époque. Ces jugements ont toujours quelque chose de conjectural ; ils reflètent trop la personnalité de tel ou tel critique, pour qu'on aime à les adopter ; encore, avant de les accepter, faudrait-il avoir tout vu ! Il est vrai que l'excellent critique s'arrête lui aussi devant le dernier argument ; mais il n'hésite pas, en manière de conclusion, à la proclamer pour son compte la meilleure des œuvres de la sculpture moderne. Quoi qu'il en soit, et sans vouloir nous engager dans la voie périlleuse des parallèles, nous pouvons affirmer en toute assurance que c'est une œuvre magnifique.

Certains critiques sont d'avis qu'à ce même moment Michel-Ange travailla à une autre statue, de plus grandes proportions et plus célèbre, le *Moïse,* destinée, elle aussi, au tombeau de Jules II. Qu'il l'ait commencée alors, c'est probable ; mais il est certain qu'il ne l'acheva que beaucoup plus tard ; aussi nous réservons-nous d'en reparler plus bas.

En revanche, nous rappellerons ici aussi le groupe dit de la *Victoire*, qui serait mieux nommé le *Génie victorieux ;* car ce corps svelte et élégant, pressant de son genou gauche un vieillard affaibli, qui

> . . . . fa del non ver, vera rancura
> nascere in chi lo guarda,[1]

ce corps est celui d'un jeune homme à la fleur de l'âge. La fierté des types, la nouveauté de la composition sont vraiment admirables. Quand on reproche aujourd'hui à ce groupe d'être contourné et ramassé en forme de pyramide démesurément allongée, on oublie qu'il n'était pas fait pour être vu seul, mais pour être mis en son lieu dans un ensemble de lignes architecturales. Le personnage du jeune homme est presque entièrement achevé ; il n'en est pas de même du vieillard, qui est à peine ébauché ; mais, comme nous l'avons déjà dit pour d'autres travaux, nous pensons qu'ici encore la négligence de l'artiste a été volontaire ; il y a cherché pour le groupe un effet pittoresque. De la base encore grossière et inachevée, le regard s'élève peu à peu et suit la métamorphose, pour arriver par degrés à une finesse plus grande ; et le groupe s'achève ainsi, lumineux et comme baigné de rayons, par le buste et la tête du *Génie*.

Retiré un an après la mort du grand artiste de la pièce où il se trouvait, Via Mozza à Florence, et donné par Leonardo Buonarroti au duc Cosme, il fut placé tout d'abord dans le grand salon du Palazzo Vecchio, et de là, en 1868, transporté dans la cour du Musée National, où on l'admire aujourd'hui sous les arcades.

LE *CHRIST DE LA MINERVA*.

Le 15 juin 1514, Bernardo Cenci, chanoine de Saint Pierre, maître Mario Scappucci, au nom de Pier Paolo Castellano, et Metello Vari firent à Michel-Ange la commande d'une statue représentant le *Christ ressuscité,* destinée à l'église de la Minerva, pour le prix de deux cents

---

[1] « Bien qu'imaginaire, il éveille dans l'âme du spectateur un vrai sentiment d'affliction. »

ducats d'or *di camera,* dans un délai de quatre ans; « que ce délai fût jugé excessif ou insuffisant, il était bien entendu qu'il ne devait pas être dépassé. » Une note de Michel-Ange lui-même nous apprend que la statue fut livrée seulement en 1521, et qu'elle fut achevée « par Federico, dit Frizzi, sculpteur florentin à Rome. » Cet artiste toucha pour ce travail sept ducats d'or.

CHRIST DE LA MINERVA.

Vasari dit de cette statue qu'elle est « tout à fait admirable. » C'est pourtant une des œuvres les moins fortes et les moins agréables de Michel-Ange. Sans doute dans ce Christ nu, tourné vers la gauche, portant la croix et le roseau au bout duquel lui fut présenté le fiel, on découvre de bonnes proportions, une étude savante des muscles; mais si on peut appliquer l'épithète de maniéré à une œuvre dans laquelle la préoccupation technique et même le souci exclusif de la forme se font remarquer au détriment de la pensée, nous devrons appliquer ce cruel adjectif à cet ouvrage. Il faut dire, à l'excuse de Michel-Ange, qu'un premier élève (Pietro d'Urbano da Pistoia) la lui abîma en partie, et qu'un second, en voulant porter remède à ce désastre, lui donna un air de langueur. Sebastiano del Piombo écrivait en effet: « Je dois vous dire que tout le travail de Pietro a eu pour résultat de tout estropier; il a surtout raccourci le pied droit, ce qui se voit manifestement aux doigts, qu'il a coupés; il a aussi écarté les doigts des mains, particulièrement de la droite qui tient la croix; un fabricant de quenelles seul, dit Frizzi, a pu façonner des pieds et des mains de la sorte; cela ressemble plus à de la pâte travaillée qu'à du marbre. Franchement on dirait un travail de pâtissier, tant l'aisance et le naturel y font défaut.

Pour moi, je ne m'entends guère au travail du marbre; mais à dire vrai, les doigts me paraissent bien mal bâtis. Quant à la barbe, il y a aussi mis la main; on le voit clairement; vrai, mon petit garçon aurait mieux fait. Il a dû sculpter cette pauvre barbe avec un couteau épointé; mais on pourra facilement porter remède à cela. »

Ce texte nous fait comprendre que Michel-Ange dut abandonner à ses élèves cette statue avant qu'elle ne fût achevée, et peut-être quand elle n'était encore travaillée qu'à la gradine. En effet elle forme un contraste saisissant avec ses autres œuvres pour le poli inusité de tous les nus et pour la délicatese féminine de la tête; toutes choses fort éloignées de la décision habituelle de son ciseau et des effets d'énergie que nous sommes habitués à admirer dans les œuvres du maître.

LÉON X. — FAÇADE DE SAN LORENZO.

Jean de Médicis fut élu pape le 11 mars 1513; mais il fit reporter toutes les fêtes de sa consécration et de son couronnement exactement à un mois plus tard, le 11 avril; ce jour-là tombait le premier anniversaire de la journée où il avait été fait prisonnier à la bataille de Ravenne. Il prit le nom de Léon X.

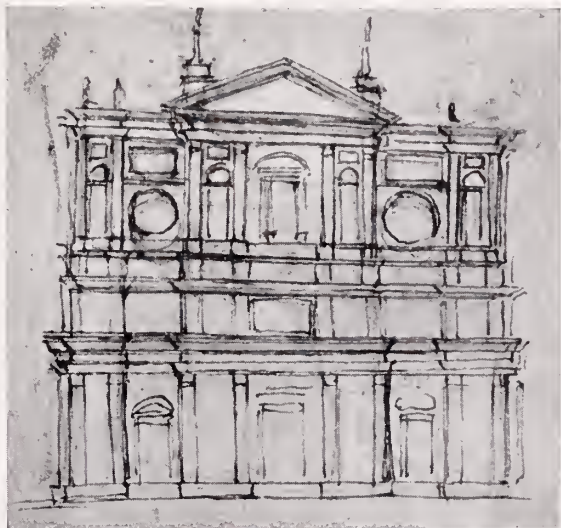
Depuis ce moment jusqu'au voyage triomphal qu'il fit pour se rencontrer avec le roi de France François I[er] à Bologne et pour revoir sa patrie, c'est-à-dire peut être jusqu'à l'année 1515, il ne songea pas à troubler Michel-Ange dans l'exécution de ses engagements.

A Florence il avait fait une visite solennelle à l'église de San Lorenzo pour s'incliner en pleurant devant le tombeau de son père; il la vit encore inachevée dans les austères lignes de l'architecture de Filippo Brunelleschi et déparée par cet abandon; il conçut le projet de l'achever avec la magnificence qui convenait à la splendeur de sa famille et à la situation suprême de celui qui occupait le Siège de Saint Pierre. Le projet de façade pour San Lorenzo ne fut cependant pas le résultat des études de Buonarroti seul; il semble que Giuliano da Sangallo et Iacopo Sansovino y aient travaillé eux aussi. Vasari ajoute, il est vrai, les noms de Raphaël et de Baccio d'Agnolo; mais il dit ail-

leurs que ce dernier ne fit qu'exécuter le modèle sur le dessin de Sansovino, et il ne trouve aucune preuve pour appuyer son assertion au sujet de Raphaël. En tout cas, il est bon de rappeler que la préparation de ces divers projets et le choix à faire prit une grande partie de 1516; et cette même année, Michel-Ange renouvela son marché pour le tombeau de Jules II d'après un nouveau dessin et un modèle différent des précédents (5 et 8 juillet).

Enfin, en septembre, il semble que Léon X ait pris le parti de confier le travail de la façade à Baccio d'Agnolo Baglioni et à Michel-Ange, appelés à travailler en commun; le premier à l'ensemble architectural, le second aux statues. Ils devaient tout d'abord se rendre à Rome pour recevoir des instructions. Mais peut-être Michel-Ange ne voulut-il pas affronter les ennuis d'une telle entreprise, s'il ne la faisait seul et avec sa pleine liberté; peut-être aussi avait-il eu vent de certaines intrigues de Baglioni; quoi qu'il en soit, il ne se décida pas à aller à Rome. L'affaire n'en devint pas plus claire; elle se compliqua au contraire; le pape, cédant peut-être à des recommandations, eut l'idée d'adjoindre un troisième artiste, Baccio Bigio, à la grande indignation de Michel-Ange. Celui-ci se décida alors à faire entendre clairement qu'il ne voulait à aucun prix d'associé pour cette œuvre, et qu'il attendrait pour s'atteler à ce travail qu'il fût confié à lui seul. Le pape et le cardinal Jules de Médicis ne tardèrent pas à accepter ces conditions.

Michel-Ange était alors à Carrare, occupé à faire extraire ses marbres pour le tombeau et à traiter avec Francesco Pelliccia da Bargana pour l'ébauche de dix-neuf figures sculptées; c'est là qu'il reçut la lettre du pape et du cardinal l'invitant à se rendre à Rome; il y

arriva vers le milieu de décembre. Il reçut confirmation de la commande de ce grand travail, et il en fit un admirable dessin qui fut approuvé. De retour à Florence, il le confia à Baccio d'Agnolo pour qu'il en fît un modèle en bois. Mais Baccio traîna les choses en longueur ; si bien que pour avoir une base de son travail, Michel-Ange dut, en attendant, se faire un modèle en glaise, *à sa façon*. Le 27 mars 1517 il écrivait à ce propos à Domenico Buoninsegni : « Je suis venu à Florence pour voir le modèle que Baccio a acheve, et j'ai trouvé que c'est toujours la même chose, un jouet d'enfant. S'il vous convient qu'on vous l'envoie, écrivez-moi. Je pars demain matin et je retourne à Carrare ; je suis resté avec la Grassa (Francesco di Giovanni, tailleur de pierres de Settignano) pour faire un modèle en terre, conforme à mon dessin et vous l'envoyer. Il me dit qu'il en fera un qui ira bien ; je ne sais comment cela marchera ; il faudra, je crois, qu'à la fin je le fasse moi-même. »

La lettre suivante adressée à ce même Buoninsegni, un peu plus d'un mois plus tard, a son importance : « Depuis ma dernière lettre, je n'ai pu m'occuper de faire un modèle, comme j'avais écrit que je voulais le faire ; le pourquoi, il serait trop long de vous l'écrire. J'en avais d'abord ébauché un en glaise, tout petit, qui pût me servir ici ; bien qu'il soit tout tordu comme une pâte frite, je veux vous l'envoyer malgré tout, pour que tout ceci n'ait pas l'air d'une farce. J'ai plusieurs choses à vous dire ; lisez-moi avec un peu de patience ; la chose en vaut la peine. J'ai bien le courage d'entreprendre cette œuvre de la façade de San Lorenzo, qui doit être, comme architecture et comme sculpture, le miroir de l'Italie entière ; mais il faut que le pape et le

cardinal se décident vite, s'ils veulent, oui ou non, que je la fasse. Et s'ils veulent que je la fasse, il faut qu'ils en viennent à la conclusion suivante : me la donner à forfait et s'en remettre entièrement à moi pour tout ; ou toute autre combinaison qui leur plaira, s'ils viennent à penser que je ne suis pas capable de réussir. Comme je vous l'ai écrit et depuis que je vous ai écrit, j'ai pris des engagements pour des marbres, donné de l'argent çà et là et fait faire des travaux d'extraction en différents endroits .... La dépense de la façade, telle que j'entends la faire et la mettre en œuvre, tout compris, sans que le pape ait à s'embarrasser de rien, ne peut être inférieure, d'après mon appréciation, à trente-cinq mille ducats d'or ; à ce prix, je me chargerai de la faire en six ans. J'ajoute que, dans le délai de six mois, eu égard aux marbres, il me faudra au moins d'autres mille ducats. Que cela convienne ou non au pape, il le faut ; sinon, les dépenses que j'ai commencées à faire pour la dite œuvre resteront à mon compte, à mon grand désavantage, et je devrai restituer au pape les mille ducats ; et il mettra ici quelqu'un pour continuer l'entreprise ; car pour plusieurs raisons je veux me tirer de là de toute manière. »

Naturellement de Rome on le pria de continuer ; et voulant en finir avec le modèle, il en fit un second en glaise ; celui-ci, reproduit en bois par un autre artiste florentin, fut complété par lui ; il y ajouta des figurines de cire et l'envoya au pape par l'intermédiaire de Pietro d'Urbano da Pistoia, son élève. Ce messager ne manqua pas de lui écrire aussitôt l'excellent effet produit par ce modèle sur le pape et sur le cardinal ; Buoninsegni confirma ce témoignage, en ajoutant toutefois : « Il n'y a qu'une réserve : on a dit que ces remaniements ajoutaient tant d'importance à l'œuvre, que vous n'aurez pas assez de toute votre vie pour l'achever. »

MICHEL-ANGE AUX CARRIÈRES DE PIETRASANTA. SES FATIGUES, SES DANGERS, SES DOULEURS.

Aux contrariétés, aux ennuis, aux atermoiements dont Michel-Ange avait souffert pour la question du modèle, allaient s'en ajouter d'autres encore à propos de la qualité du marbre à employer dans la construc-

LA FRAYEUR.

(Galerie des Offices.)

tion de la façade. Lui tenait au marbre de Carrare, un peu par considération pour le marquis Alberigo, seigneur de Carrare, et surtout à cause de son excellente qualité et de la facilité de son exploitation. Le pape voulait qu'il le prît à la carrière, découverte depuis peu, de Monte Altissimo, commune de Pietrasanta. C'est en vain que le grand artiste fit remarquer qu'il faudrait faire une route pour enlever les marbres, que cela causerait de grandes fatigues et une perte de temps. Il s'attira du cardinal de Médicis cette dure réponse : « Nous avons reçu votre lettre et nous l'avons communiquée à Sa Sainteté ; et considérant que tout votre développement tend à favoriser Carrare, Sa Sainteté et nous-mêmes n'avons pas été médiocrement surpris. Ce que vous nous dites est en désaccord avec ce que nous apprenons de Iacopo Salviati, qui est allé sur les lieux, qui a vu les carrières et les marbres de Pietrasanta, en compagnie de bon nombre d'artistes intelligents ; il résulte de son rapport qu'il y a là des marbres en très grande quantité, très beaux, d'une exploitation commode. Cela étant, nous avons eu le soupçon que vous voulez, *pour quelque avantage personnel,* favoriser à l'excès les marbres de Carrare et tuer la réputation des marbres de Pietrasanta ; ce que vous ne devriez pas faire assurément, vu la confiance que nous vous avons toujours témoignée. Aussi vous déclarons-nous que, toute considération mise de côté, Sa Sainteté veut à tout prix que, dans tous les ouvrages qu'elle a à faire faire, et pour Saint Pierre, et pour Sainte Réparate, et pour la façade de San Lorenzo, on prenne les marbres de Pietrasanta, et non d'autres, pour les raisons énumérées ci-dessus ; surtout aussi parce qu'ils coûteront moins cher que ceux de Carrare. Mais la dépense fût-elle beaucoup plus élevée, Sa Sainteté veut à tout prix qu'il en soit ainsi, pour fonder et mettre en train cette exploitation de Pietrasanta, dans l'intérêt public de la cité. Voyez donc d'exécuter tout ce que nous vous avons ordonné, et n'y manquez pas. Agir autrement serait aller contre la volonté de Sa Sainteté et la nôtre, et vous nous donneriez lieu de nous plaindre de vous au plus haut degré. »

A la lecture de cette lettre, l'âme si fière de Michel-Ange dut certainement bondir ; puis, à la réflexion, tenant compte de l'insinuation malveillante contenue dans les mots « *pour quelque avantage per-*

sonnel » il dut se calmer, pour bien montrer qu'aucun avantage ne l'avait déterminé à tenir pour non avenues les instructions reçues.

Il serait trop long de dire tous les ennuis qu'il eut à essuyer pour se conformer à la volonté du pape. Le marquis Alberigo ne cacha pas sa mauvaise humeur, d'abord par lettre, puis en retenant un homme qui, sur l'ordre de Michel-Ange, s'était rendu à Carrare pour retirer les marbres déjà extraits, enfin en s'opposant au fret des barques nécessaires au transport.

Michel-Ange écrit le 2 avril 1518 à son frère Buonarroto : « Je suis allé à Gênes, et j'ai loué quatre barques sur la plage pour charger les marbres. Les gens de Carrare ont débauché les patrons des barques et ils ont failli me donner l'assaut ; de telle sorte que je n'ai abouti à rien ; je pense aller aujourd'hui à Pise pour trouver d'autres barques. » Il y alla en effet ; mais seize jours plus tard il écrivait : « Les barques que j'ai frétées à Pise ne sont pas arrivées. Je crois avoir été joué. C'est mon sort en toute chose. » Les barques finirent par arriver ; mais toutes les misères ne cessèrent pas pour cela. Les ouvriers habiles faisaient défaut ; il n'y avait pas de routes.

Pour ce qui est des ouvriers, ne pouvant obtenir le secours d'aucun homme de Carrare, il en demanda à Florence ; mais soit ignorance, soit mauvais vouloir, ou les deux à la fois, ils le servirent mal. « Ils n'ont travaillé que quelques jours et avec dédain, » dit-il au mois d'août ; et un peu plus tard : « Sandro (Fancelli di Settignano) a été ici quelques mois avec une mule et un mulet bien harnachés, tout occupé de pêche et de plaisirs. » D'autre part, les gens de Pietrasanta ne savent rien faire et le maître s'écrie : « J'aurais ressuscité des morts avec la foi que j'ai dépensée à vouloir apprivoiser les montagnes et faire entrer l'art dans ce pays. » Et encore : « Le lieu où l'on exploite la carrière est des plus âpres, et les hommes ne connaissent rien à un travail de ce genre ; il faut donc une grande patience pendant quelques mois, en attendant que les montagnes aient été un peu civilisées et que les hommes aient été formés ; plus tard nous irons plus vite ; il suffit que ce que j'ai promis j'arrive à le faire par n'importe quel moyen, et je ferai la plus belle œuvre qui ait jamais été faite en Italie, si Dieu me le permet. »

Un jour d'avril 1519, par la faute de son serrurier qui l'avait mal servi, il courut un grand danger ; et il eut à subir un préjudice considérable : « Les choses sont allées très mal ; voici : samedi matin, je m'étais mis à faire descendre à la corde une colonne avec toutes sortes de précautions ; rien ne manquait ; déjà je l'avais descendue d'environ cinquante brasses, lorsque un anneau de la louve vint à se rompre et la colonne roula dans le fleuve en cent morceaux. Cet anneau, Donato l'avit fait faire au serrurier Lazzaro, son compère ; tel qu'il était, quand on me l'a livré, s'il eût été bon, il eût porté le poids de quatre colonnes ; et à le voir extérieurement, il ne pouvait y avoir aucun doute à ce sujet. C'est seulement quand il a été rompu que nous avons pu découvrir la canaillerie ; il n'y avait à l'intérieur rien de solide ; il n'y avait une épaisseur de fer comme la lame de couteau ; c'est à tel point que je suis surpris que cette pièce ait offert tant de résistance. Nous tous qui étions là, nous avons couru un grand danger, et du même coup, on a perdu une admirable pierre. »

Il arriva même que les dangers courus eurent de graves conséquences ; ainsi en descendant avec des cordes une autre colonne, un malheureux se rompit la nuque et mourut ; Michel-Ange fut encore sur le point d'y laisser la vie.

N'oublions pas une autre cause de tourment, l'aplanissement des routes pour livrer le passage aux marbres. A peine au sortir de l'hiver, c'est-à-dire en mars 1518, il s'empressait d'écrire qu'il fallait élargir tout de suite la route de la nouvelle carrière de Seravezza, si l'on voulait descendre avec des blocs jusqu'au bord de la mer. « Si l'on veut des marbres pour la statuaire, comme j'ai besoin d'en avoir, il faut élargir la route, de Corvara jusqu'au-dessus de Seravezza, soit environ deux milles ; et sur un parcours d'un mille, ou peu s'en faut, il faut faire à nouveau toute la route, c'est-à-dire tailler avec le pic en pleine montagne. » En outre, on devait faire du pilotis, en remplir certains passages dans les terrains marécageux pour ne pas s'y enfoncer. Aussi Michel-Ange insistait-il pour que les Consuls de l'Art de la Laine et les Maîtres de l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, qui faisaient construire la route, se décidassent promptement à confier ce travail à Donato Benti, sculpteur florentin, son intime ami ; ou tout au moins, sans

LA FORTUNE.

(Galerie des Offices.)

autre considération à lui. Ce dernier parti prévalut, et Michel-Ange mit toute diligence, de manière à voir la route finie en août, comme il l'écrivait à Berto di Filicaia.

Les proportions de cette biographie ne nous permettent pas de nous étendre davantage sur cette douloureuse période, pendant laquelle le grand artiste, comme Arons, l'antique aruspice étrusque,

. . . . . . ne' monti di Luni
ebbe tra bianchi marmi la spelonca.

« Oh ! mille fois maudits, s'écriait-il, le jour et l'heure que je suis parti de Carrare ! Ce fut la cause de ma ruine ! » Puis, sa colère et son découragement éclatèrent, sans que rien pût les contenir, quand il vit que tout cet espoir de faire une œuvre qui émerveillât l'Italie, tant d'angoisses, de fatigues, un si grand sacrifice d'hommes et de choses, tout cela était inutile ; le pape « l'arrêtait et l'empêchait de continuer plus longtemps l'œuvre entreprise. » Nous avons un témoignage de son indignation dans ces paroles qu'il écrivit à un de ses amis à Rome : « Je ne compte pas le modèle en bois de la façade que je lui ai envoyé à Rome ; je ne compte pas non plus mon temps, trois années que j'ai perdues à ce travail ; je ne compte pas que je me suis ruiné pour cette œuvre de San Lorenzo ; je ne compte pas le déshonneur immense de m'avoir mené ici pour faire ce travail et puis de me l'enlever ; pourquoi ? Je l'ignore encore. Je ne compte pas ma maison de Rome abandonnée, et le fait d'avoir dépensé, en frais de marbres, instruments et travail fait, pour plus de cinq cents ducats. »

On est vraiment surpris de voir que les historiens aient pu faire la part plus grande à Léon X qu'à Jules II dans les encouragements donnés à la renaissance artistique du premier quart du XVI^e^ siècle. Jules II n'aurait certainement pas permis qu'un homme comme Michel-Ange perdît en pure perte, à la fleur de l'âge, un temps si précieux en conflits avec des bateliers, des mineurs, en travaux d'enlèvement de pierres et de tracé de routes, quand il pouvait produire des merveilles d'art ! Mais, dira-t-on, si le pape ne conclut rien, c'est qu'il était fatigué par tant de longueurs, distrait par les graves affaires de l'État. Rien de tout cela n'est une excuse. Ses préoccupations politiques fu-

rent bien loin d'égaler en grandeur celles de son prédécesseur, que nous voyons aux prises avec les conflits diplomatiques et les guerres, précisément au moment où il confiait à Bramante la reconstruction de Saint Pierre, à Raphaël les fresques des Chambres du Vatican, à Michel-Ange la décoration de la voûte de la Sixtine. En revanche, c'est un fait bien connu que ni les préoccupations du gouvernement, ni les menaces dirigées par le sultan contre les provinces chrétiennes, ni les progrès en Allemagne de l'incendie allumé par Luther ne réussirent à détourner Léon X de l'œuvre de l'agrandissement de sa propre maison.

MICHEL-ANGE
S'OFFRE À FAIRE UN TOMBEAU POUR DANTE.

Ce que raconte Condivi de l'état d'esprit de Michel-Ange à cette heure de sa vie, si bien faite pour abattre son courage, doit être parfaitement vrai : « Étant donc retourné à Florence, et ayant trouvé, comme nous l'avons déjà dit, l'ardeur du pape tout à fait tombée, triste, oisif, il se désintéressa de tout pendant longtemps, lui qui avait jusqu'alors dans une chose ou dans une autre éparpillé beaucoup de temps, à son grand déplaisir. » Cette tristesse s'accrut encore, en présence des sentiments d'envie et de jalousie des autres artistes, qui, par son fait, se trouvaient rejetés au second plan ; par exemple, Iacopo Sansovino en arriva à lui écrire des injures.

Même alors il ne resta jamais sans s'occuper, mais il le fit sans enthousiasme et plutôt pour chercher à tromper le temps et charmer sa tristesse. Il fit peut-être des vers, travailla à quelque statue du tombeau, au *Christ* de la Minerva ; et, s'il faut en croire Vasari, « il fit pour le Palais des Médicis un modèle de fenêtres à grille coudée pour les salles qui sont sur le côté, où Giovanni d'Udine décora de stucs une chambre qu'il avait d'abord enrichie de peintures ; c'est une œuvre admirable ; et il fit faire, sous sa direction, par l'orfèvre Piloto, ces jalousies de cuivre percées à jour (aujourd'hui disparues) qui sont assurément un merveilleux travail. »

Mais la passion de l'art et la nécessité de créer sans cesse du nouveau devaient fatalement se réveiller dans cette nature privilégiée. C'est alors qu'une occasion s'offrant à lui de témoigner de son culte pour Dante, il s'offrit à lui sculpter un tombeau.

Les Florentins avaient demandé plus d'une fois à Ravenne les os du divin poète sans les obtenir; mais quand cette ville fut rattachée à l'État pontifical et que le trône de Saint Pierre fut occupé par un *florentin*, Léon X, l'Académie des Médicis pensa que le moment était venu de réaliser son vœu; elle renouvela sa demande. Il ressort d'une lettre du cardinal Pierre Bembo (du mois de juin 1515) que Léon X avait donné l'autorisation de transférer les restes mortels du poète. Cette autorisation souleva l'opposition des habitants de Ravenne qui furent assez heureux pour obtenir, grâce à l'intervention de quelque illustre personnage, que ce transfert ne s'opérât pas. Mais l'Académie ne se tint pas pour battue; et le 20 octobre 1519, elle envoya au pape un Mémoire, qui est cité dans de nombreuses publications. On remarque entre autres signatures celles de Iacopo Nardi, Luigi Alamanni, Girolamo Benivieni et Pietro Portinari, descendant de la famille à laquelle appartenait la femme aimée par Dante. Quant à Michel-Ange, il signa ainsi: « Michel-Ange, sculpteur; je, soussigné, présente cette supplique à Votre Sainteté, et m'offre à faire au divin poète un tombeau convenable et dans un lieu quelconque de cette ville choisi pour lui faire honneur. »

Léon X céda, en choisissant un moment favorable. Son préfet avait imposé à Ravenne une lourde taxe sous le prétexte de payer les Suisses de garde. Mais le Conseil *dei Savi*, soutenu par les citoyens de la ville, ayant refusé de se soumettre à une aggravation d'impôts véritablement excessive, il relégua à Césène tous les membres qui le composaient. Pendant que la ville était privée de ses représentants naturels, les envoyés florentins et le préfet de la Romagne, avec la permission du pape, découvrirent le sarcophage de pierre pour recueillir les cendres du poète et les transporter à Florence. Mais leur précipitation, la peine qu'ils avaient prise pour soulever le pesant bloc de marbre du couvercle n'aboutirent qu'à un vain résultat. Le sépulcre était vide; il restait à peine quelques fragments d'os et quelques feuilles de laurier desséchées.

C'est ainsi que Michel-Ange fut encore trompé dans son espoir de sculpter pour son poète de prédilection un monument *convenable*. Aux nombreuses préoccupations angoissantes qui assaillaient son esprit depuis longtemps, quand il songeait au résultat négatif de tant d'efforts, aux ennuis sans fin que lui causaient les exigences et le défaut de reconnaissance de sa famille, vint s'ajouter précisément à cette date la douleur de voir l'art frappé par la mort de grands artistes; sans doute il avait pu y avoir entre eux et lui des différends momentanés, à propos de leurs idées et de leurs œuvres; mais il professait pour eux des sentiments d'admiration et de respect.

L'année 1517 avait vu disparaître fra Bartolomeo di San Marco, artiste d'une grande noblesse; le 2 mai 1519 s'éteignait en France la grande vie de Léonard de Vinci; moins d'un an plus tard Raphaël le suivait dans la tombe. Il ne restait plus en regard de Michel-Ange d'émule digne de lui. Sans doute, Titien était déjà un maître, et la riante lumière du Corrège commençait à rayonner sur la toile; mais Michel-Ange n'en restait pas moins, par la variété et la puissance de son génie, le maître incontesté qui dominait le monde de l'art.

Au mois d'avril 1520 il tomba malade, au moment où l'on venait de jeter les fondements de la nouvelle Sacristie de Saint Laurent, commandée par Léon X « pour y élever un tombeau à son frère Julien et au duc Laurent, son neveu; on disait que messire Jules, archevêque de Florence et cardinal, y ferait aussi édifier le sien. »

MORT DE LÉON X. — ADRIEN VI ET CLÉMENT VII. SACRISTIE ET BIBLIOTHÈQUE DE SAN LORENZO.

Au mois d'automne de cette année (1520) il eut la fantaisie d'aller à Rome; il chercha à obtenir, par l'intermédiaire de Sebastiano del Piombo, un bref qui l'y appelât, pour ne pas s'exposer au soupçon d'interrompre encore par une sorte de caprice l'œuvre du tombeau de Jules II. Léon X, pour des considérations que l'on peut imaginer, et peut-être aussi pour retenir Michel-Ange aux travaux de la Sacristie commencée, refusa de lui donner satisfaction, sans l'empêcher cependant

de venir à Rome aussi souvent qu'il le voudrait. Sebastiano chercha à adoucir par de bonnes paroles l'amertume du refus: « Je sais en quelle haute estime vous tient le pape; quand il parle de vous on croirait qu'il s'agit de son propre frère; il en a presque les larmes aux yeux. C'est que, m'a-t-il dit, vous avez été élevés ensemble; il montre bien qu'il vous connaît et qu'il vous aime; mais vous faites peur à tout le monde, jusqu'aux papes. » Comme Michel-Ange prit ombrage de ces derniers mots, Sebastiano ajouta: « Terrible, vous me faites l'effet de ne l'être qu'en matière d'art; car vous êtes le plus grand artiste qui fut jamais. »

Cependant les travaux de maçonnerie de la Sacristie avançaient, et il était temps de s'occuper de la question des marbres. Aux premiers jours du printemps de 1521, Michel-Ange se rendit à Carrare, prit toutes ses dispositions et laissa aux carrières Scipione da Settignano tailleur de pierres, après avoir passé un traité pour certain nombre de blocs au prix de cent cinquante ducats d'or; on devait y ébaucher, entre autres, quatre personnages, dont une Madone. Jusque dans ce travail, et soudainement dès la première heure, il éprouva encore des ennuis occasionnés par les irrésolutions habituelles des personnages qui donnaient les ordres, et en particulier du cardinal Jules. Mais ces épreuves eurent le double avantage d'être moins pénibles que les épreuves antérieures et de paraître en outre excusables. D'abord, le cardinal, plénipotentiaire du pape, dut se rendre en Lombardie, sur le théâtre de la guerre engagée contre les Français; puis, la mort de Léon X survint le 1^er^ décembre de cette même année 1521. Guichardin a dit de lui: « Prince chez lequel il y avait largement matière à la louange et au blâme, il trompa infiniment les espérances qu'on avait mises en lui lors de son avènement; car il montra beaucoup plus de prudence qu'on n'eût attendu de lui, mais beaucoup moins de bonté que l'opinion publique ne l'eût espéré. » C'est assurément dans la complaisance extrême des historiens pour les Médicis qu'il faut chercher la raison des louanges excessives qui furent décernées à Léon X comme protecteur des arts, au grand détriment des éloges que méritait à ce titre Jules II; le pontificat de ce dernier a marqué véritablement la période la plus glorieuse de l'art italien. Léon X ne comprit

SACRISTIE DE S.T LAURENT.

VIERGE DE LA SACRISTIE DE S.T LAURENT.

pas les plus grands génies de son temps; sa protection se répandit de préférence sur ceux qui lui procuraient des amusements et un passe-

temps; il était plutôt séduit par le luxe et le faste que par les manifestations les plus nobles de la pensée. S'il laissa Raphaël continuer la décoration des chambres du Vatican, nous ne devons jamais oublier que la pensée première de cette décoration jaillit de la volonté du fier La Rovère; c'est La Rovère qui sut arracher à la main laborieuse de Michel-Ange l'œuvre de la voûte de la Sixtine, tandis que Léon X ne sut que confiner le grand artiste dans les montagnes de la Lunigiana et de la Versilia, à chercher des marbres et à tracer des routes.

Il était naturel cependant, comme le raconte Vasari, que sa mort plongeât dans la stupeur les artistes de Rome et de Florence. Quelque jugement que l'on porte sur Léon X, un point reste acquis: c'est qu'il dépensait des sommes considérables pour faire régner autour de lui la magnificence sous toutes ses formes; tandis que son successeur, Adrien VI, étranger, pauvre, économe, ennemi de toute faveur pour les neveux ou les solliciteurs, montra dès le premier jour son mépris pour tout ce qui était luxe et splendeur; et par là il provoqua la haine des Romains et la colère des artistes.

Michel-Ange ne prit guère garde aux dispositions du nouveau pontife; il se remit à travailler au tombeau de Jules II; tandis que maint artiste devait, sans plus tarder, quitter Rome; Jules Romain fut du nombre.

Ce nouveau pontificat ne dura guère. Vingt mois environ après son élection, le 14 septembre 1523, le pape mourut: « Ce fut, dit Muratori, une mince douleur, sinon une joie pour la Cour de Rome. »

Cinq jours après, le Conclave appelait à la papauté, sous le nom de Clément VII, Jules de Médicis, que nous avons déjà vu en relations avec Michel-Ange. Le grand artiste s'en réjouit, au point d'écrire à un de ses tailleurs de pierre à Carrare: « Vous avez appris que Médicis a été élu pape; je pense que le monde entier s'en est réjoui. J'estime qu'ici on va faire pour l'art de grandes choses. Aussi servez-moi bien et en conscience, pour que cela nous fasse honneur. »

Vasari rapporte à ce propos un souvenir personnel; il parle d'un voyage *en toute hâte* de Michel-Ange à Rome, « où il était appelé par le pape Clément VII, parce qu'il avait *commencé* la Bibliothèque de Saint Laurent et la nouvelle Sacristie, destinée à recevoir les tombeaux

de marbre de ses ancêtres. » Il paraît résulter aussi du texte de Condivi que, sans parler de la Sacristie, la Bibliothèque fut commandée par Jules de Médicis, avant qu'il n'arrivât à la papauté.

En revanche, les lettres de Michel-Ange témoignent que la construction de la Sacristie était presque achevée, quand la Bibliothèque fut commencée. Il écrivait en effet à Clément VII en 1524 : « Stefano

BIBLIOTHÈQUE DE S.T LAURENT.

(di Tommaso) a fini d'élever la lanterne de la Chapelle de San Lorenzo et il l'a découverte ; elle a été jugée avec une faveur générale ; j'espère donc qu'elle plaira à Votre Sainteté quand Elle la verra. Nous faisons faire la boule qui est haute d'environ une brasse ; pour la distinguer des autres, j'ai eu l'idée de la faire à facettes ; c'est ce qu'on est en train d'exécuter. » En outre, au début de cette même année, Michel-Ange n'avait pas encore une idée bien claire de ce que le pape voulait faire pour la Bibliothèque. « J'apprends que Votre Sainteté veut que le plan de la Bibliothèque soit de ma main. » En juillet il ajoutait : « Je suis allé trouver Spina pour savoir s'il a reçu l'ordre de payer

pour la Bibliothèque, comme pour les tombeaux; comme j'ai vu qu'il n'avait aucune instruction à cet égard, je n'ai pas commencé cette œuvre. » Enfin, en août, on commença à s'occuper de l'extraction des marbres nécessaires.

TOUJOURS LE TOMBEAU DE JULES II. GUERRE ENTRE CHARLES-QUINT ET FRANÇOIS Ier. SAC DE ROME.

Cependant les parents de Jules II menaient grand bruit à propos de la question du *Tombeau;* ils allaient jusqu'à reprocher au grand artiste de rester à Florence tout occupé *de ses plaisirs.* Entre ceux-ci, qui lui jetaient à la face l'argent déjà touché, et le pape qui entendait que les travaux de San Lorenzo fussent continués, Michel-Ange ne savait à quel saint se vouer. Il ne tarda même pas à apprendre que François Marie de la Rovère, duc d'Urbin et neveu de Jules II, se plaignait de lui avec violence et joignait même des menaces à ses propos. La lettre suivante du 19 avril 1525, à Giovanni Spina, montre clairement l'état d'esprit et les intentions de Michel-Ange: « Pour ce qui est du tombeau du pape Jules, il me semble qu'il n'y a pas lieu d'envoyer de procuration, car je ne veux pas de procès. Il ne saurait y avoir procès si j'avoue avoir tort. Je me propose de donner toute satisfaction; et j'ai pris toutes mes dispositions en conséquence, si je le puis. Si toutefois le pape voulait venir à mon aide dans cette affaire, cela me ferait un plaisir infini, attendu que, soit vieillesse, soit mauvaise disposition physique, je ne puis achever ce tombeau de Jules. Comme arbitre, il peut exprimer l'avis que je restitue l'argent que j'ai reçu pour faire cette œuvre, à la condition que je sois débarrassé de cette charge et que les parents du feu pape Jules, grâce à cette restitution, puissent faire faire le tombeau à leur gré, par tel artiste qu'il leur plaira. C'est ainsi que Sa Sainteté peut me venir en aide. Encore est-ce à la condition que j'aurai à restituer le moins possible, en restant dans les limites de la raison. Aussitôt que l'on aura clairement établi ce que j'ai à restituer, je pourrai penser aux choses du pape et tra-

vailler; dans les conditions présentes, je ne vis pas et je ne puis rien faire. »

A Rome il traita directement cette affaire avec le pape, qui lui persuada de continuer les travaux de la Bibliothèque et de la Sacristie de San Lorenzo, avec les tombeaux des Médicis; il se mit donc à l'œuvre et s'interrompait à peine par intervalles, par exemple pour faire à Bartolomeo Barbazza la faveur de dessiner le tombeau qu'il se plaisait à se faire édifier dans l'église San Petronio à Bologne.

Cependant les vicissitudes de l'interminable rivalité de Charles-Quint et de François I^er amenaient en Italie de graves événements. Une armée française avait déjà franchi les Alpes avec Bonnivet, lorsqu'une armée allemande, sous les ordres du Connétable de Bourbon, arriva à son tour et chassa la première de la Lombardie. Alors François I^er en personne passa en Italie à la tête d'une grande armée, reprit Milan et mit le siège devant Pavie, où se trouvaient les Impériaux sous les ordres d'Antonio de Leyva. Le siège durait depuis cinq mois environ, quand le marquis de Pescara accourut et livra la célèbre bataille de Pavie (24 février 1525), dans laquelle François I^er fut fait prisonnier; Charles-Quint resta seul arbitre des destinées de l'Italie. Les différents États craignirent alors de succomber s'ils ne s'unissaient pour faire opposition à la puissance toujours grandissante de l'Espagne. Ils firent un secret accord pour la formation d'une Ligue, sous l'inspiration de Girolamo Morone, secrétaire de François II Sforza. Le marquis de Pescara les trahit, bien que les conjurés lui eussent offert le trône de Naples; il s'unit aux Impériaux, arrêta Morone et assiégea Sforza dans son Château de Milan. Les États ne suspendirent pas leurs manœuvres; ils les poussèrent au contraire avec une activité nouvelle; ils se fortifièrent de l'adhésion de Sforza (qui avait acheté sa liberté en signant un traité qu'il viola), et de Clément VII, qui se mit à la tête de la Ligue et la proclama *Ligue Sainte*. Pendant la guerre qui suivit, une bande furieuse de vingt mille Allemands s'ajouta à huit mille Espagnols et à quelque trois mille Italiens sans aveu; et toute cette troupe, sous la conduite de Bourbon, prit à travers l'Émilie en répandant sur son passage la désolation et la ruine. François Guichardin, qui était alors en Romagne comme Lieutenant général du pape, et Nicolas Ma-

chiavel, envoyé auprès de lui par les Florentins pour qu'il se préoccupât de la défense de la Toscane, furent impuissants à organiser une résistance; ils étaient paralysés par leur continuelle incertitude au sujet de la trêve proposée par le vice-roi de Naples ou de son entrée en guerre ouverte. Ces longues négociations étaient désormais inutiles; personne n'était plus capable de dominer cette soldatesque bestiale; elles n'eurent d'autre résultat que de permettre à ces bandes de gagner du terrain et de se déchaîner par la vallée du Ronco sur la Toscane. « J'aime messire François Guichardin, » écrivait Machiavel à Francesco Vettori, « j'aime ma patrie plus que mon âme; et je vous le dis, au nom de mon expérience de soixante ans, je ne crois pas que jamais il se soit traité de plus difficiles questions qu'aujourd'hui. »

Quand les dernières manœuvres pour amener une entente parurent avoir échoué, Bourbon était déjà avec ses bandes dans le Val d'Arno, près de Bibbiena. Les historiens racontent que le vice-roi, ayant résolu de faire une suprême tentative d'accord, en fût empêché par les vociférations furieuses des soldats, qui s'emportèrent jusqu'à le menacer de mort, s'il ne repartait sur le champ. Le danger pour Florence était extrême. Guichardin et Machiavel jetèrent à travers la Romagne un seul cri généreux: « Sauvez Florence ! » Et tout le monde se rallia à ce parti.

Le comte Guido Rangone partit en toute hâte d'Imola en remontant le Santerno; Giovanni del Vantaggio abandonna Césène, en longeant l'Apennin et en pénétrant dans le Val d'Amone; Guichardin et Machiavel suivirent cette même route (le 17 avril 1527); le comte de Caiazzo, le marquis de Saluces, le duc d'Urbin arrivèrent au même but par d'autres directions. Aussi le Connétable s'apercevant que Florence, défendue par les troupes de la Ligue, était en quelque sorte imprenable, se replia-t-il avec toute son armée sur Rome. Le siège fut court; Bourbon y trouva la mort; mais ses bandes furieuses se répandirent à travers les murailles, se livrèrent au carnage et mirent la ville à sac; ils dépassèrent en fureur de destruction les anciens barbares. Clément VII eut à peine le temps de sauver sa vie au milieu de tant d'horreurs en se réfugiant au Château Saint-Ange.

CROQUIS DE LA GALERIE BUONARROTI.

LA RÉPUBLIQUE À FLORENCE.
MICHEL-ANGE FORTIFIE LA VILLE. — DÉPART POUR FERRARE.

Quelques jours après, Florence profita de l'occasion pour se délivrer du gouvernement des Médicis et rétablir la République. Elle put alors confier son salut à ses milices propres, organisées déjà quelque vingt ans auparavant sur l'avis de Machiavel; mais elle eut la mauvaise inspiration d'avoir recours à un capitaine qui n'était pas d'origine florentine, Malatesta Baglioni. Malatesta caressait l'espoir de recouvrer la seigneurie de Pérouse qui avait été dans sa famille; il se garda de déplaire au pape et trahit.

Naturellement on pensa tout de suite à fortifier la ville, et on nomma une magistrature, désignée sous le nom des *Neuf de la milice,* chargée de réparer les tours, les courtines, de construire de nouveaux bastions, d'étendre les remparts, en démolissant maisons et couvents. Au nombre des *Neuf,* au commencement de 1529, nous voyons Michel-Ange, élu avec le titre de Gouverneur et de Commissaire général des fortifications et défenses, dont il devait s'occuper « au point de vue de l'art. »

Vasari dit « qu'il fortifia la ville sur plusieurs points; et qu'il finit par couronner de bastions les hauteurs de San Miniato; il ne les construisit pas en mottes gazonnées, en broussailles et en pieux, comme cela se pratiquait ordinairement; il fit une solide armature bien liée par dessous de bons bois de châtaigniers et de chênes et autres essences; il remplaça même les mottes gazonnées par des briques faites le plus soigneusement du monde avec de la bourre et de la fiente d'animaux. » Un anonyme entre à propos de cette œuvre dans un détail encore plus grand et plus circonstancié: « En même temps, on confia le soin de fortifier la ville à Michel-Ange Buonarroti, sculpteur et peintre excellent, architecte de mérite; pour le gagner et pour lui concilier la faveur du parti populaire (car on savait qu'il avait été patronné par les Médicis) on le nomma membre du Comité des *Neuf de la milice.* Désir de gloire ou tout autre motif, Michel-Ange s'appliqua à cette œuvre avec tout son génie et tout son art. De prime abord, il s'occupa

de fortifier les hauteurs de San Miniato et de San Francesco; il lui parut qu'il y aurait une trop grande dépense à suivre la forme des bastions déjà faits par les Médicis en 1526 et 1527; et pour envelopper Giramonte, il prit comme point de départ de ses bastions la première tour en dehors de la porte de San Miniato du côté de San Giorgio, sur un modèle qui, mieux fortifié depuis, a duré jusqu'à nos jours; il enveloppa la montagne avec une admirable rapidité d'une ligne de défense, mettant à l'œuvre des paysans commandés; il constitua le revêtement extérieur avec des briques crues faites de terre foulée, mélangée avec de la bourre hachée, et dans l'intérieur une pâte de terre et de broussailles. Toutes les constructions en dehors de cette ligne furent minées. C'est ainsi que la cité, qui sortait à peine des horreurs de la peste en 1527 et 1528, faisait ses préparatifs pour une guerre redoutable et périlleuse. On a reproché à Michel-Ange d'avoir multiplié dans ses lignes de défense les flancs et les embrasures pour les canons; c'était une nécessité que la nature des lieux imposait. Ce fut peut-être une erreur; mais n'y eût-il pas eu une autre faute possible, plus grande et plus dangereuse? Entre les deux systèmes, beaucoup de flancs et beaucoup d'embrasures, ou quelques rares flancs et peu d'embrasures, je laisse le soin de décider à ceux qui ont quelque compétence en la matière. Si le devoir du bon architecte est de bien lever son plan et d'établir son système de défense suivant la nature des lieux, Michel-Ange, excellent en cet art comme dans tous les autres, s'en acquitta à merveille. Reste une autre question: savoir de quel côté il faut établir le système de fortification pour la défensive ou pour l'offensive et l'effet que doivent produire en ce cas les flancs et les embrasures; voilà qui n'est plus affaire d'architecte, mais d'homme du métier, de bon soldat, sachant la guerre et connaissant la fortification à la fois par la théorie et par la pratique. Si l'œuvre de Michel-Ange a présenté à ce point de vue quelques imperfections, la faute en est à ceux qui ne le mirent pas en rapport avec des hommes de cet ordre. Mais comment de simples marchands entendraient-ils quelque chose à la guerre? N'y faut-il pas une pratique, absolument comme pour tous les autres arts? Et l'expérience en est d'autant plus complète qu'elle a été achetée au prix des hasards les plus nobles et les plus périlleux. »

CROQUIS DE LA GALERIE BUONARROTI.

Il n'est pas exact toutefois que Michel-Ange s'en soit rapporté à son seul jugement dans cette œuvre de la fortification de Florence. La Seigneurie l'envoya voir et étudier ce qui s'était fait de mieux en ce genre. Il alla en effet plusieurs fois à Pise pour les fortifications du cours de l'Arno ; vers la fin de juillet, il se rendit à Ferrare pour examiner les remparts de cette ville, le système d'artillerie et les munitions du duc. Giovan Battista Busini écrit à ce propos : « Michel-Ange raconte que Nicolò Capponi et messire Baldassarre (Carducci) ne voulaient pas qu'on fortifiât la colline de San Miniato ; ils avaient persuadé à tout le monde, Nicolò excepté, que, même ces ouvrages fussent-ils bien faits, Florence ne pouvait pas tenir un seul jour ; car la colline était trop rapprochée des murs ; en outre ce bastion avait été commencé sur une longue étendue avec des bourres ; cela n'était point parfait, et Michel-Ange le reconnaissait lui-même. Aussi les *Dix* furent-ils d'avis de l'envoyer à Ferrare pour étudier les remparts si renommés de cette ville ; et il y alla. Mais le grand artiste croit toujours que Nicolò avait fait prévaloir ce parti pour se débarrasser de lui ; la preuve qu'il en donnait, c'est qu'à son retour il trouva tout le travail défait. »

Le duc Alphonse I^er^ d'Este fut charmé de recevoir dans sa ville la visite d'un si grand homme ; il le mena en personne en maint et maint endroit, et il ne le laissa pas repartir sans l'avoir prié de lui faire, comme il l'entendrait, un ouvrage de sa main. On raconte que dans ce voyage, Michel-Ange passant à Modène vit quelques belles terres cuites d'Antonio Begarelli et s'écria : « Si cette terre devenait marbre, malheur aux statues antiques ! »

De retour à Florence, il se remit à fortifier la ville, consacrant ses heures de délassement à peindre à la détrempe une *Léda* pour le duc d'Este et à travailler en secret aux statues de la Sacristie.

MICHEL-ANGE S'ENFUIT DE FLORENCE.

Nous touchons ici à un des épisodes les plus fameux et les plus souvent discutés de la vie de notre artiste : sa fuite de Florence.

Il y a des écrivains pour lesquels, en vertu d'une curieuse idée préconçue, les grands hommes ne doivent avoir aucune faiblesse. Ceux-là

ont cherché à faire croire que Michel-Ange était parti pour Ferrare avec une mission secrète ; pour le prouver, ils ont eu recours, contre toute vérité, aux documents déjà cités relatifs à son voyage à Ferrare, quand il alla y étudier les fortifications de la ville. Il leur a fallu embrouiller les dates d'une façon diabolique, dans un sujet où tout est clair.

Au mois de septembre 1529, Michel-Ange s'arrêtait à Arezzo, toujours pour s'occuper des fortifications ; lorsque tout à coup, le 21 de ce mois, il quitta secrètement Florence.

Le lecteur verra que l'examen rigoureux et sincère des faits assure à Michel-Ange toutes sortes de droits à une grande indulgence ; on ne saurait tout au moins lui refuser ce que l'on appelle aujourd'hui les *circonstances atténuantes ;* mais on ne peut aller jusqu'à l'absoudre complètement de la faute d'avoir quitté sa patrie silencieusement et en cachette, au moment même où elle avait besoin du ferme appui de son intelligence et de son action. Oui, il prit la fuite dans une heure de découragement et de colère ; mais il prit la fuite, avec Antonio Mini et Rinaldo Corsini.

Ils partirent précipitamment de Lucques pour le Val di Magra, jusqu'à Castelnuovo. Là ils se rencontrèrent avec Tommaso Soderini et Nicolò Capponi, de retour de Gênes et de Plaisance, où ils étaient allés en ambassade auprès de Charles-Quint. Segni raconte que Michel-Ange s'entretint avec Capponi ; la description qu'il fit du malheureux état de la République le jeta dans un découragement si profond qu'il tomba malade et ne tarda pas à mourir. Mais Busini, qui tenait ses informations de Michel-Ange lui-même, écrivit à Vasari qu'il ne « voulut pas même aller le voir. » Ils descendirent ensuite de la Garfagnana dans le Modenais, prirent la route du Bondeno et, franchissant le Pô, arrivèrent à Polesella. Là, Rinaldo Corsini décida de se rendre à Ferrare pour parler à Galeotto Giugni, déjà cité, ambassadeur de Florence près du duc. Giugni lui persuada de rentrer à Florence ; mais Michel-Ange, qui attendait son retour à Polesella, n'accepta pas la proposition, et seul avec Mini il prit la direction de Venise. De là il écrivit aussitôt à *son cher* ami Battista della Palla : « Mon très cher Battista, je suis parti d'ici pour aller en France, comme vous le savez, je crois.

Arrivé à Venise, j'ai pris des renseignements sur la route ; et l'on m'a dit qu'en allant par ici il faut passer sur territoire allemand, et que le voyage est dangereux et difficile. Aussi ai-je pensé à vous demander si vous êtes toujours dans l'intention de faire ce voyage ; quand il vous plaira de l'entreprendre, je vous prie de m'en aviser et de me dire où vous voulez que je vous attende ; nous irons de compagnie.

LA VÉRITÉ.
(Galerie des Offices.)

Je suis parti sans souffler mot à aucun de mes amis, sans avoir rien préparé, en plein désordre. Vous le savez, je voulais à tout prix aller en France ; plusieurs fois j'en avais demandé la permission sans l'obtenir ; mais je n'en étais pas moins résolu à attendre, sans la moindre peur, de voir arriver la fin de la guerre. Mais mardi matin, 21 septembre, un homme vint à moi en dehors de la porte San Nicolò ; j'étais aux bastions ; il me dit à l'oreille que je ne devais pas rester une minute de plus, si je tenais à la vie. Il me suivit chez moi, y déjeuna et m'amena des montures ; il ne me quitta qu'après m'avoir mis hors

de Florence, me prouvant que c'était le bon parti. Dieu ou le diable? Lequel des deux était-ce? je n'en sais rien. »

Cette précieuse lettre, dans laquelle Michel-Ange indique lui-même le 21 septembre comme la date de son départ de Florence, est datée de Venise le 25 du même mois, immédiatement à son arrivée. Il faut ajouter que, le 30 septembre, le Gouvernement de Florence le déclara rebelle.

On ne saurait comprendre comment, sur des documents aussi clairs, aussi sûrs, on a pu échafauder tant d'erreurs; il n'est pas jusqu'aux biographes les plus récents qui ne se soient gravement trompés. Tantôt on place l'arrivée des trois fugitifs à Castelnuovo au mois d'octobre, et par suite l'arrivée de Michel-Ange à Venise en ce même mois; tantôt on lui fait chercher un refuge, pour la seconde fois, à Ferrare. Tel autre a fait une curieuse équivoque, trompé par un simple *lapsus calami* qui saute aux yeux. Michel-Ange écrivant sur une feuille détachée commence sa lettre en ces termes: « Mon honorable Seigneur. A Venise, aujourd'hui *10 septembre,* » au lieu de *10 octobre.* Le fait même qu'il n'acheva pas sa lettre et qu'il écrivit plus tard à la suite quelques comptes, prouve assez qu'il s'aperçut de son erreur et qu'il prit une autre feuille de papier.

Sur ce fait on a établi tout un système: entre la tournée faite à Ferrare pour voir les bastions vers la fin de juillet, et le dernier voyage à Venise, Michel-Ange aurait fait un autre voyage en mission secrète dans ces mêmes villes, c'est-à-dire à Ferrare et à Venise. On ne remarque pas en outre que sur le compte figurant sur ce feuillet on voit notées des dépenses de voyage, et jusqu'à dix ducats donnés à Rinaldo Corsini, et l'achat de bas pour Antonio Mini; ces deux hommes furent précisément ses deux compagnons de fuite.

Dans la lettre à Battista della Palla reproduite plus haut, Michel-Ange dit mystérieusement: « Un homme vint à moi en dehors de la porte San Nicolò, et me dit à l'oreille que je ne devais pas rester une minute de plus, si je tenais à la vie. » Voilà précisément le texte qui doit servir de point de départ à la recherche des causes de la fuite de notre grand artiste. Iacopo Nardi se contente d'accuser la *fragilité humaine* et il déclare que Michel-Ange, aussi bien que Cor-

sini, *s'enfuit par peur de la guerre*. Segni se sert lui aussi de ce terme si cru: *fuir*. Vasari se borne à faire le récit des faits sans les apprécier; il le développe en ces termes: « Il partit donc secrètement par le chemin de San Miniato avec Antonio Mini, son élève, et l'orfèvre Piloto, son fidèle ami; ils avaient tous les trois un pourpoint piqué, bien garni d'écus. Arrivés à Ferrare, ils s'arrêtèrent pour se reposer, croyant n'être pas découverts; mais à cause de l'état de guerre et des deux ligues en présence, celle de l'empereur et celle du pape, le duc Alphonse d'Este exigeait des aubergistes qu'on lui apportât chaque jour des renseignements confidentiels sur les étrangers qu'ils logeaient, une liste complète, avec le nom et la nationalité. Il advint donc que Michel-Ange, confiant dans son incognito, ayant mis pied à terre avec ses compagnons, fut aussitôt signalé par cette voie au duc, qui fut ravi de son arrivée; car il était son ami. C'était un prince de grand cœur, et toute sa vie il subit le charme du talent. Il députa aussitôt vers lui quelques personnes distinguées de sa Cour, chargées de la part de Son Excellence de le conduire au palais en sa présence, de tout déménager, chevaux, bagages, et d'installer pour l'artiste un excellent logement au palais même. Michel-Ange, ayant affaire à plus fort que lui, fut contraint d'obéir et de donner ce qu'il ne pouvait pas vendre; il suivit les envoyés chez le duc, mais sans emporter son bagage de l'hôtellerie. Le duc lui fit une réception magnifique, se plaignit de sa sauvagerie; et après lui avoir fait de riches et honorables présents, il tenta même de le fixer à Ferrare avec une bonne pension. Michel-Ange, qui avait d'autres projets, ne consentit pas à rester. Le duc insista pour obtenir tout au moins qu'il ne partît pas avant la fin de la guerre; il lui offrit de nouveau tout ce qui était en son pouvoir. Michel-Ange, ne voulant pas se laisser vaincre en générosité, le remercia beaucoup; et se tournant vers ses deux compagnons il dit: " Nous avons apporté douze mille écus à Ferrare, et s'ils peuvent vous être utiles, nous les mettrons à votre disposition ainsi que nos personnes. " Alphonse lui montra toutes les beautés de son palais, comme il l'avait déjà fait à son précédent voyage; il lui fit voir son portrait peint par Titien; Michel-Ange en fit un grand éloge; mais malgré tous ses efforts pour le retenir, le duc ne put l'empêcher de retourner à son

hôtellerie. Pour se venger, il envoya à l'aubergiste tout ce qui était nécessaire pour le bien traiter, avec ordre de ne rien recevoir de lui quand il partirait de Ferrare. Michel-Ange alla à Venise, où les nobles de ce pays désiraient le posséder; mais comme il eut toujours une médiocre opinion de leurs connaissances dans les arts, il ne demeura pas longtemps parmi eux. Il habitait la Giudecca, où l'on prétend qu'à la prière du doge Gritti, il fit alors le dessin du Pont de Rialto, dessin d'une valeur inestimable pour l'invention et la richesse de l'ornementation. »

Ce récit est plein de particularités intéressantes; mais il commence par une erreur. Il est certain en effet, nous l'avons vu, que dans sa fuite de Florence Michel-Ange ne s'arrêta pas à Ferrare. Mais que ceux qui éprouvent un singulier plaisir à voir toujours dans Vasari un hâbleur et un collectionneur de fables inventées à plaisir ne se hâtent pas de triompher. L'admirable écrivain qui nous a laissé dans les *Vies* un si beau monument élevé à la gloire de tant d'artistes et à la sienne propre, put mettre à profit pour la biographie de Michel-Ange des renseignements clairs et certains. Aussi, ce qu'il raconte dans le passage cité plus haut, peut-il fort bien se rapporter au retour de Venise; alors, en effet, nous aurons l'occasion de le dire, le sculpteur florentin s'arrêta vraiment dans la cité d'Este.

Revenons aux causes de sa fuite. Il faut citer la *Storia fiorentina* de Varchi et les lettres adressées à Varchi par Giovan Battista Busini, qui posa lui-même des questions au grand artiste: « J'ai demandé à Michel-Ange, » écrit-il en effet, « quelle fut la cause de son départ. Il me dit: " Je faisais partie des Neuf, quand les troupes de Florence arrivent avec Malatesta, Mario Orsini et autres chefs. Les Dix disposent les soldats sur les murs et dans les bastions, assignent son poste à chaque capitaine, lui donnent des vivres et des munitions; ils remettent, entre autres, huit pièces d'artillerie à Malatesta pour les garder et défendre une partie des bastions de la montagne. Celui-ci ne disposa pas ces pièces à l'intérieur des bastions, mais au-dessous, sans aucune garde pour en avoir soin. Mario fit tout le contraire." Aussi Michel-Ange, passant la revue de cette position de la montagne en sa qualité de magistrat et d'architecte, demanda-t-il à Mario d'où venait cette négligence extrême de Malatesta pour l'artillerie qui lui était confiée. Mario

répondit: *Vous savez qu'il est d'une maison où tous sont traîtres; et lui aussi, à son tour, il trahira cette ville.* Ces mots causèrent à Michel-Ange une telle frayeur qu'il dut partir, poussé par la crainte que la ville ne fût perdue, et lui-même avec elle. Bien résolu à prendre ce parti, il trouva Rinaldo Corsini, auquel il communiqua sa pensée secrète; et Rinaldo lui répondit légèrement: *Je veux aller avec vous.* Ils montèrent à cheval, prirent une certaine somme d'argent, se présentèrent à la Porte de la Justice, où les gardes refusèrent de les laisser passer; on faisait ainsi à toutes les portes; vous devez vous rappeler la scène de surprise à la Porte de Prato. Là, quelqu'un (on ne sait qui) dit à haute voix: *Laissez passer, c'est un des Neuf, c'est Michel-Ange.* C'est ainsi qu'ils sortirent tous les trois à cheval, lui, Rinaldo et son élève (Antonio Mini), qui ne le quittait jamais. Ils arrivèrent à Castelnuovo et y apprirent la présence de Tommaso et de Nicolò. Michel-Ange ne voulut pas aller les voir, mais Rinaldo y alla; et plus tard, de retour à Florence, comme je le dirai, il rapporta que Nicolò lui aurait tenu le propos suivant: *Rinaldo, j'ai rêvé cette nuit que Lorenzo Zampalochi était élu Gonfalonier.* Il faisait allusion à Lorenzo Giacomini, qui avait une jambe plus *forte que l'autre,* et qui avait été son adversaire au Conseil des Dix. Il supportait malaisément de voir un Giacomini bien né, à l'abri de la pauvreté, si non riche, membre des Dix, égal à lui. Voilà ce que dit Rinaldo. Ils partaient pour se rendre à Venise; mais arrivés à Polesella, Rinaldo fut d'avis de pousser jusqu'à Ferrare pour parler à messire Galeotto (Giugni); ainsi fut fait; et Michel-Ange l'attendit, comme il le lui avait promis. Messire Galeotto, qui était un esprit froid et une âme loyale, fit tant qu'il persuada à Rinaldo de se décider à retourner à Florence. Michel-Ange alla à Venise, et prit une maison, avec le projet de se rendre en France à la première occasion. »

Tel est le récit de Busini; c'est aussi, on peut le dire, celui de Michel-Ange; il s'accorde exactement avec les autres documents. Benedetto Varchi l'a utilisé; mais en voulant le développer et le fondre avec celui de Vasari, il l'a dénaturé sur deux points: la date du séjour à Ferrare et le fait que Michel-Ange emportait avec lui douze mille écus, au lieu de trois mille qu'il avait en réalité.

Nous avons donné quelque développement à l'examen de ce fait pour rétablir les choses dans leur réalité, sans parti pris de justifier ou d'accuser Michel-Ange. Les textes disent assez haut que s'il prit la fuite, ce ne fut point par peur de la guerre, mais par peur des ennemis du dedans, par peur des traîtres. Des traîtres! Il y en avait vraiment à Florence; et ils allaient tramer honteusement la perte de la République; les événements le prouvèrent assez.

MICHEL-ANGE RETOURNE À FLORENCE.

Sur le court séjour de deux mois à peine que Michel-Ange fit à Venise, les historiens n'ont ajouté que peu de chose, pour ainsi dire rien, au récit que fait Vasari dans le passage déjà cité. Loin de ses travaux, irrité contre l'injustice des événements et contre lui-même qui en était victime, il ne se sentait pas le courage de se mettre à quelque chose de sérieux; l'âme ulcérée, absorbée dans ses pensées, il s'abîma dans la solitude de la Giudecca, loin de tout commerce, de toutes relations.

Suivant certains historiens, c'est le Gouvernement de Florence qui aurait, le premier, fait d'actives démarches auprès de Michel-Ange pour qu'il reprît le chemin de Florence; d'autres veulent que l'artiste s'y soit spontanément décidé. Busini, Vasari, Varchi et Condivi affirment, presque dans les mêmes termes, qu'il fut réclamé *à grands cris* et que les Dix donnèrent mandat à Giugni de le disposer au retour *à tout prix,* en lui donnant l'assurance qu'il pouvait *compter sur leur parole.* D'autre part, Giugni, qui fut l'âme de ces négociations, écrivait le 13 octobre à la Seigneurie que Michel-Ange l'avait vivement *prié* de le recommander, en lui déclarant que dès qu'il lui serait possible de venir en sûreté, il se présenterait devant elle pour lui obéir en tous ses ordres. Nardi est d'accord avec Giugni quand il nous représente Michel-Ange pris de remords et regrettant sa fuite. La vérité est dans les paroles de Giugni et de Nardi; cela ne fait aucun doute pour nous. Remarquons d'abord qu'il est plus naturel que les choses se soient passées ainsi; il est aussi beaucoup plus honorable pour la Seigneurie

qu'elle ne se soit pas abaissée à mendier le retour d'un fugitif; et pour Michel-Ange qu'il n'ait pas attendu de sollicitations pour revenir d'un égarement passager.

Quoi qu'il en soit, le 20 octobre, par l'intermédiaire du sculpteur Bastiano, on expédia directement à Michel-Ange à Venise un sauf-conduit, et l'on en avisa Galeotto Giugni. Voici le texte du sauf-conduit : « *Die XX mensis octobris 1529. Item prefati Domini et Vexillifer simul adunati etc. et servatis etc.*, en vertu des pouvoirs qui leur appartiennent, ont délibéré, et après avoir délibéré, accordent sécurité pleine et entière et sauf-conduit à Michelagniolo di Lodovico Buonarroto, citoyen de Florence, pour qu'il puisse venir librement et en personne résider dans la ville de Florence et sur le territoire de la République, de ce jour et pour tout le mois de novembre prochain, librement, sans aucun préjudice, et bien qu'il se soit mis dans le cas d'être banni comme rebelle envers l'État de Florence. » Michel-Ange recevait en même temps différentes lettres d'amis ; entre autres une lettre conçue en termes très nobles dans laquelle Battista della Palla se montre animé des espérances, pour ne pas dire des illusions les plus généreuses, sur le sort de la patrie. Il prie tout d'abord Michel-Ange de revenir sans retard, « pour se sauver lui-même, ses amis, son honneur, ses biens, et pour jouir et profiter de ce temps attendu et désiré par lui. » Il continue : « Si l'on m'avait jamais prédit que, sans aucune crainte, j'aurais pu supporter d'apprendre qu'à deux pas des murailles de ma patrie il y a une armée ennemie, cela m'aurait paru tellement difficile que je l'aurais jugé impossible ; et moi, je vous le dis : non seulement je n'éprouve aucune crainte, mais je suis tout plein de l'espérance d'une glorieuse victoire ; depuis quelques jours, mon âme est pénétrée de tant de joie que si Dieu, pour nos péchés, ou pour toute autre raison, dans les mystérieuses combinaisons de sa pensée qui nous sont fermées, ne permettait pas que cette armée tombât dans nos mains rompue et détruite, j'en aurais ce profond chagrin qu'on éprouve non pas à ne pas obtenir un bien que l'on espère, mais à perdre un bien que l'on tient déjà ; tant ma pauvre imagination s'est déjà promis cette victoire avec une absolue certitude et l'a inscrite à l'article Recettes. »

Que Battista della Palla nourrît vraiment un espoir aussi robuste dans le salut de la République florentine, on peut l'admettre; nous croyons cependant que dans le passage cité ci-dessus il a forcé l'expression pour rassurer Michel-Ange et le décider à revenir en toute hâte. Nous voulons en voir une nouvelle preuve dans cette fine allusion à ses travaux, pour achever de le décider : « Je vois les fortifications de la ville, non plus temporaires comme aujourd'hui, mais établies à demeure, formées de solides murailles ; le plus fort est fait, le plus difficile aussi ; ç'a été de tout balayer autour de la ville, au nom du salut public, sans avoir égard ni aux églises, ni aux couvents. » Il conclut en ces termes : « C'est pourquoi, une fois de plus, du plus profond du cœur, je vous prie avec toute l'insistance qu'il m'est possible d'y mettre, d'arriver ici immédiatement, au reçu de ma lettre ; prenez la voie de Lucques ; dans mon ardent désir de vous conserver à la patrie et de vous garder votre patrie, j'ai formé le projet de m'y rendre pour vous y trouver. »

A son retour, Michel-Ange passa en effet par Ferrare ; là le duc lui fit perdre du temps en cherchant à le retenir avec ces mille instances que les biographes ont signalées par confusion au moment de son départ en fugitif pour Venise. A ce moment Giugni lui remit une lettre pour la Seigneurie et le poussa sur la route de Florence, tandis que le duc rejoignait Charles-Quint ; l'empereur se dirigeait vers Bologne où Clément VII l'attendait.

Le retard de Michel-Ange est prouvé également par une autre lettre de Battista della Palla, en date du 19 novembre, dans laquelle celui-ci lui reproche de ne pas hâter son retour : « Je ne puis me faire à l'idée que vous ne veniez pas. En tout cas, je vous fais savoir par cette lettre (si par hasard vous n'étiez pas déjà en route) que les biens de ceux qui ont été déclarés contumaces en même temps que vous sont mis en vente dès maintenant ; si vous ne venez pas dans les délais fixés, c'est-à-dire dans le cours du mois courant que l'on vous a accordé en entier pour votre sauf-conduit, on en fera autant des vôtres, sans que rien au monde puisse l'empêcher. »

Mais déjà à ce moment Michel-Ange était en vue de Florence. C'est en effet le 20 ou le 21 de ce même mois de novembre qu'il y rentra ; la peine du bannissement comme rebelle ne tarda pas à être

transformée en une autre, l'exclusion pour trois années du Grand Conseil; il pouvait toutefois essayer d'obtenir une décision pour y être rétabli. Vasari et Condivi écrivent que pendant ce voyage la vie de Michel-Ange fut par moment en danger; mais ils ne précisent rien; et Michel-Ange lui-même ne fait allusion à des faits de cet ordre dans aucune de ses lettres ni de ses souvenirs.

MICHEL-ANGE SE REMET À FORTIFIER FLORENCE. CHUTE DE LA RÉPUBLIQUE.

Les deux anciens biographes, en parlant des travaux de fortification que Michel-Ange se remit à diriger à Florence, se bornent à décrire la façon dont il sauva d'une ruine certaine le campanile de San Miniato qui était devenu le point de mire de l'artillerie ennemie et qui avait déjà subi de nombreuses avaries. Il fit faire un certain nombre d'épais matelas pleins de laine, et la nuit, avec de grosses cordes, il les fit descendre du sommet au pied du campanile, couvrant ainsi la partie qui pouvait être le mieux garantie. Comme les cordes portaient sur la saillie des corniches, ces épais tampons étaient ainsi retenus à une certaine distance du mur et flottaient aisément à chaque choc des projectiles, dont la force était ainsi amortie et qui retombaient inoffensifs. Varchi parle encore d'autres grands travaux faits aux bastions; mais comme il ne fait que suivre l'anonyme déjà cité, il n'est pas utile de reproduire ses paroles.

Vasari est le seul des biographes de Michel-Ange qui ait dit qu'il continua alors à travailler à une *Léda* pour le duc de Ferrare. Si le fait est vrai, ce fut certainement un travail lent et interrompu; car toute son activité devait être absorbée par l'achèvement des fortifications. Le critique d'Arezzo ajoute cependant: « On dit encore qu'au temps du siège l'occasion s'offrait à lui d'avoir un bloc de marbre de neuf brasses apporté de Carrare, que le pape Clément avait donné à Baccio Bandinelli, pour organiser entre les deux artistes une sorte de lutte et de concours. Le fait étant connu, Michel-Ange demanda ce bloc au Gonfalonier qui le lui donna pour qu'il traitât le même sujet; Baccio

avait déjà fait son modèle et commencé à dégrossir le bloc pour faire l'ébauche. Michel-Ange fit donc son modèle lui aussi; il fut jugé merveilleux et annonçant une œuvre d'une grande beauté; mais au retour des Médicis, le bloc fut rendu à Baccio. »

Dans un autre passage des *Vies,* Vasari rapporte que Michel-Ange proposait de tirer de ce bloc un Samson tuant des Philistins avec une mâchoire d'âne. Il n'est pas douteux qu'il n'eût fait une œuvre d'une grande beauté, tandis que Bandinelli n'a réussi qu'à donner le groupe déplaisant et manqué d'*Hercule et Cacus,* qui a été l'objet des critiques si amères de Benvenuto Cellini. Mais nous ne croyons qu'à demi au récit de Vasari, parce qu'il nous semble peu digne de Michel-Ange d'avoir intrigué pour se faire donner un bloc attribué à un autre artiste et, par dessus le marché, déjà ébauché par sa main.

Les événements se pressaient, et de jour en jour la République de Florence était resserrée dans un cercle de feu. Le 23 décembre, une Ligue perpétuelle était fondée à Bologne pour la sûreté et la tranquillité de l'Italie entre Clément VII, l'empereur, Ferdinand de Hongrie, François Marie Sforza, Venise, le duc d'Urbin, les marquis de Montferrat et de Mantoue; et on laissait à Alphonse d'Este la faculté d'y prendre part lui aussi, dès qu'il se serait mis d'accord avec le pape. Il ne restait donc que Florence, étroitement bloquée par les armées de l'empereur et du pape; elle vivait dans les transes, luttant héroïquement contre la colère et les armes de Clément VII, qui voulait, à tout prix, la replacer sous la domination de sa famille.

C'est ce qui arriva en 1530, cette année qui vit de si grands événements politiques. Le pape et l'empereur étaient toujours à Bologne. Cette ville était le rendez-vous de princes, d'ambassadeurs, de littérateurs, d'artistes, de soldats accourus de tous les points de l'Europe. Florence y envoya une députation pour faire une suprême tentative en faveur de sa liberté. Inutile démarche; car le couronnement de Charles-Quint, survenu le 24 février, consacrait l'alliance de la force et de la théocratie, l'esclavage de la pensée, la tyrannie espagnole et autrichienne en Italie.

Les destinées de la République se déroulaient tragiquement vers leur fin. Rien ne pouvait plus empêcher Clément VII de sévir contre

sa patrie, en mettant au service de ses ambitions mondaines les trésors de l'Église. Avec les fureurs de la guerre les flots de sang chrétien coulaient chaque jour davantage; toute paix était détruite et on n'entrevoyait pas d'événement qui pût détourner les forces impériales. Le 2 août, à la bataille de Gavinana, on vit tomber les deux chefs des forces en présence, Francesco Ferruccio et le prince d'Orange; mais la victoire se décida contre les Florentins.

Ceux-ci, renonçant à tout espoir de ressaisir la fortune et travaillés par un traître éhonté, Malatesta Baglioni, consentirent à traiter, ou mieux à se soumettre. La paix eut pour résultat le rétablissement des Médicis; elle coûta la vie à six des principaux défenseurs de la ville.

LE PETIT *DAVID* ET LA *LÉDA*.

Michel-Ange, craignant la vengeance des Médicis pour les avoir abandonnés après avoir reçu des marques de leur protection et pour s'être mis au service de la République, se cacha, dit-on, dans le campanile de San Nicolò oltr'Arno. Tout d'abord, en effet, le pape, encore en proie à la colère qu'éveillait en lui le souvenir de tant de sacrifices, ne parut pas très disposé à tenir compte du talent supérieur de l'artiste et à lui pardonner en considération de ses mérites. Il ordonna à Baccio Valori de le rechercher et de s'emparer de sa personne. La Cour, dit Condivi, fouilla tous les recoins de sa maison, jusque dans la cheminée et dans les coffres. Mais enfin, « après bien et bien des jours, sa colère étant tombée, Clément donna l'ordre (ce sont les paroles même de Varchi) de mettre tout le zèle et de faire toute la diligence possible pour le retrouver, et de lui donner l'assurance qu'il lui pardonnait et qu'il voulait employer ses talents. » Le fait est confirmé par Vasari qui l'établit sur des documents. Le pape rendit à Michel-Ange ses appointements de cinquante écus par mois, avec mission de continuer la Sacristie de San Lorenzo.

Le biographe d'Arezzo place à cette date la statue non finie d'un *David,* appelé par erreur un *Apollon;* la tête inclinée, le bras droit soulevé sur l'épaule gauche, l'autre retombant le long du corps, un

pied sur la tête de Goliath, l'autre plus bas, de sorte que les jambes dessinent la ligne de Polyclète. C'est une statuette précieuse pour la douceur du visage, le modelé sobre des muscles. Michel-Ange la fit pour Baccio Valori, après avoir été rassuré sur les bonnes intentions de Clément VII. On la vit pour la première fois « dans la chambre du prince de Florence », puis dans une niche du jardin Boboli, où elle resta longtemps sans être l'objet d'aucun soin ; enfin elle passa à la Galerie des Offices. Elle est aujourd'hui au Musée National de Florence.

LE PETIT DAVID.

Vasari raconte ensuite l'anecdote suivante : « A cette époque, le duc Alphonse de Ferrare ayant appris que Michel-Ange avait fait une œuvre d'un mérite rare, et ne voulant pas laisser échapper un semblable joyau, envoya à l'artiste un de ses gentilshommes. Dès que celui-ci fut arrivé à Florence, il alla trouver Michel-Ange et lui présenta ses lettres de créance. Michel-Ange l'accueillit gracieusement et lui montra une grande toile qu'il venait de peindre, représentant *Léda* embrassant le cygne, Castor et Pollux sortant de l'œuf, le tout peint en détrempe, avec une grande vigueur. L'envoyé du duc, l'imagination toute pleine de ce grand nom de Michel-Ange, convaincu que celui-ci avait dû faire une merveille, ignorant en matière d'art et mauvais juge des grands mérites de cette œuvre, dit à l'artiste ; " Oh ! c'est là bien peu de chose ! " — " Quel est donc votre métier ? " demanda Michel-Ange ; sachant fort bien que le seul moyen de porter un jugement sur les choses est de les avoir pratiquées soi-même directement. L'envoyé répondit d'un air goguenard : " Je suis marchand," croyant que Michel-Ange ne l'avait pas reconnu pour gentilhomme et tournant en plai-

santerie une semblable question, d'un air à laisser entendre en même temps qu'il méprisait l'industrie des Florentins. Michel-Ange, qui ne s'était pas mépris sur ses intentions, lui répliqua aussitôt : " Hé bien ! messire marchand, vous ferez aujourd'hui un mauvais marché pour votre patron ; sortez d'ici." »

Condivi raconte la même histoire avec de légères variantes ; elle paraît d'ailleurs pleinement confirmée par le fait que Michel-Ange n'envoya pas son tableau au duc de Ferrare ; il en fit cadeau, avec son carton, de nombreux dessins et deux caisses de modèles à Antonio Mini qui partait pour la France, avec la double pensée d'y chercher fortune et de trancher dans le vif certain amour qui déplaisait à ses parents.

Ce tableau de Michel-Ange est aujourd'hui perdu. Aussi convient-il de raconter son histoire.

Mini partit de Florence le dernier jour de novembre 1531 avec Bettino del Bene, peintre florentin ; il prit la voie commode de Bologne et de Plaisance ; puis, après le difficile passage des Alpes, il arriva à Lyon. Là, les deux jeunes gens furent cordialement accueillis par Francesco Tedaldi leur compatriote, qui leur donna l'hospitalité. Chez lui, en attendant l'arrivée de leurs caisses restées en arrière avec les travaux de Michel-Ange, ils se mirent à peindre d'après le carton une autre *Léda*. Lorsque les dessins et autres œuvres de Michel-Ange furent arrivés, on les admira hautement ; et on donna à Mini le conseil de les porter à Paris et de présenter à François I^er^ au moins la *Léda*, assuré qu'il était d'en tirer un grand prix. Mini, encouragé par ces paroles, partit ; mais quand il arriva à Paris, la Cour venait de quitter cette ville. Il se mit alors à sa poursuite pendant deux mois, sans réussir à la rejoindre ; jusqu'à ce qu'enfin, fortement éprouvé par les fatigues de la route et les dépenses, il se décidât à reprendre la route de Lyon, après avoir confié son tableau à Giuliano Bonaccorsi. Il prit un peu de repos ; puis il retourna à Paris ; mais par suite de la fourberie de Bonaccorsi, il se trouva dépouillé de la *Léda*, déjà vendue à François I^er^. Tedaldi raconte la vilaine conduite de Bonaccorsi, qui prétendait avoir reçu la *Léda* de Luigi Alamanni et non de Mini ; à la suite de ces incidents, la colère, le découragement, la fatigue eurent

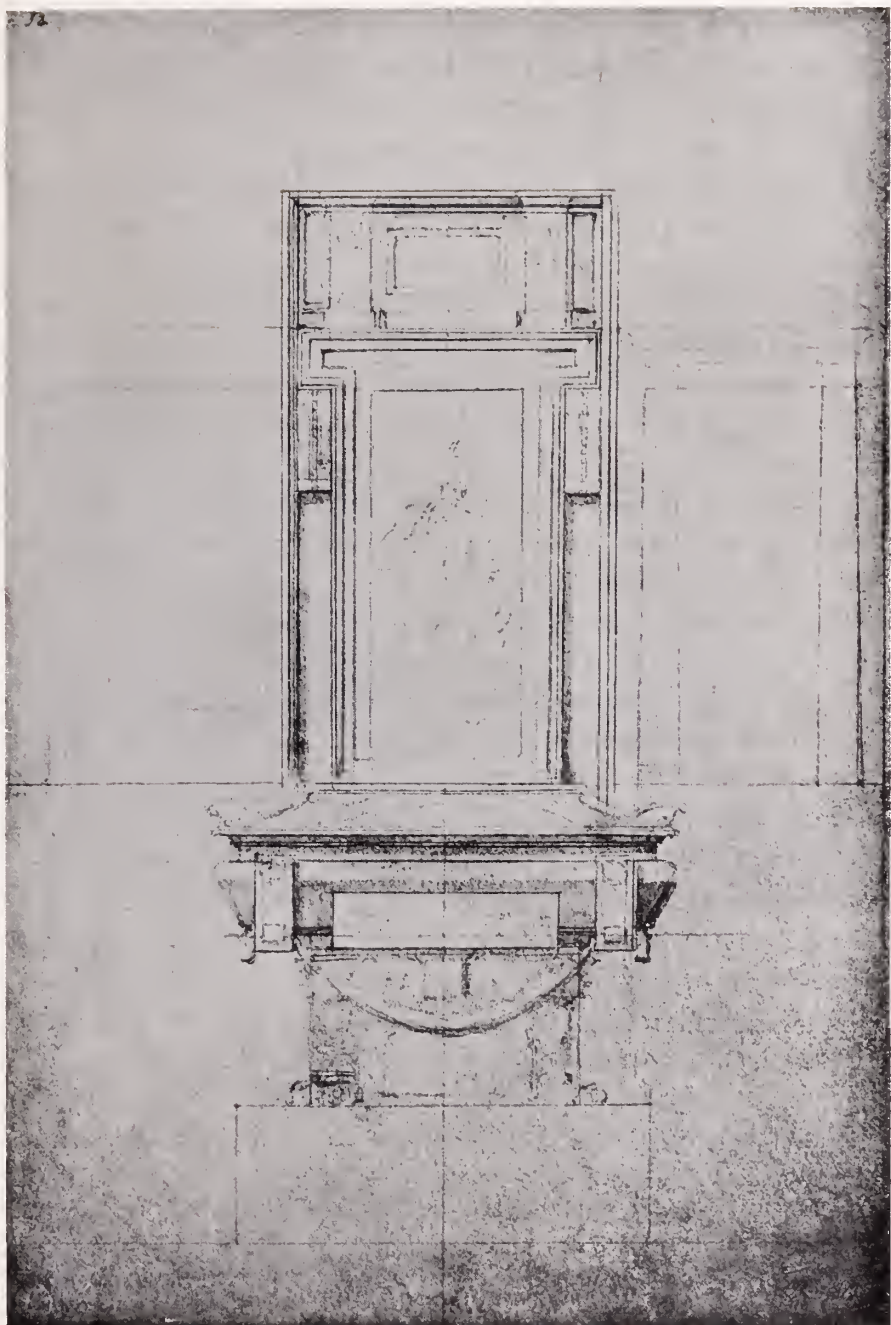
raison de la santé de Mini ; il tomba malade et mourut vers la fin de 1533.

Le tableau resta à Fontainebleau jusqu'à l'époque de Louis XIII. Puis il disparut, brûlé peut-être par scrupule de conscience ou accès de pudeur niaise par Des Noyers, surintendant des bâtiments royaux, qui avait le devoir de l'apprécier à sa valeur et de le conserver. On dit aussi qu'il se borna à le faire retoucher et abîmer, et que plus tard, restauré du mieux qu'on pût, le tableau passa en Angleterre.

Des copies et des gravures montrent que le sujet rappelait le personnage symbolique de la *Nuit,* couché sur un des tombeaux des Médicis.

Enfin, à peu près vers cette même période pendant laquelle il peignait la *Léda,* Michel-Ange fut invité à exécuter d'autres travaux : un tableau représentant la Vierge, l'Enfant et quatre saints pour un seigneur de Bologne, et une autre toile avec laquelle le duc de Mantoue se proposait de décorer une salle du Palais du Té. Michel-Ange se déroba à ces deux commandes et se remit aux grands travaux de la Sacristie et de la Bibliothèque de San Lorenzo.

LES TRAVAUX DE SAN LORENZO. — LA *VIERGE ET L'ENFANT.*

Pour ces travaux, Michel-Ange jugea bon de faire le voyage de Rome et de traiter directement avec le pape. Le souverain pontife le pressa avec tant de vivacité qu'il prit le parti de confier l'exécution de plusieurs statues à d'autres artistes ; il fit choix de Tribolo, Raffaello da Montelupo et Montorsolo. Le premier, étant tombé malade, ne fit en réalité aucun travail. Les autres artistes ne firent chacun qu'une statue, tandis que Michel-Ange, reprenant son ancien travail, s'attaqua à sept statues différentes. En même temps il donnait ses soins à la direction des travaux de la Bibliothèque, où se fit alors le plafond à ciselures, sculptées d'après ses dessins par Antonio di Marco, dit Carota, et Giovan Battista del Tasso, « florentins, excellents artistes ciseleurs. » Alors aussi, dit Vasari, furent construits les pupitres de la Bibliothèque ; ils furent confiés à Battista del Cinque (peut-être Battista

CROQUIS POUR LES TOMBEAUX DES MÉDICIS

(Galerie Buonarroti.)

Botticelli) et à un certain Ciapino. « Et pour donner la dernière main à l'œuvre, on fit venir à Florence le divin Giovanni d'Udine, qui, aidé de ses élèves et de plusieurs autres maîtres florentins, donna ses soins aux stucs de la tribune » (aujourd'hui détruits).

Une lettre adressée le 29 septembre 1531 par G. B. Mini à Bartolomeo Valore, et publiée par Gaye, montre bien avec quelle ardeur Michel-Ange s'appliquait à l'achèvement des statues destinées aux tombeaux. Il en résulte que les deux statues de femmes étaient finies et que les deux statues d'hommes étaient plus qu'à moitié faites.

Nous verrons plus tard les conséquences d'un travail poussé avec une ardeur si fébrile. Examinons pour le moment la Sacristie et les tombeaux.

Il semble que, d'après le premier projet, on dût placer dans la chapelle quatre tombeaux, et qu'on eût pensé à comprendre dans le nombre celui de Laurent le Magnifique. Puis le pape se borna aux tombeaux de Julien, duc de Nemours, frère de Léon X, et de Laurent duc d'Urbin, fils de Pierre et père de Catherine de Médicis.

La chapelle, carrée, surmontée d'une coupole, a été jugée par les uns d'une architecture *savante, mais froide,* comme en général toutes les autres constructions de Buonarroti; d'autres y ont vu le point de départ d'un nouveau style architectonique, qui unissait à la régularité antique la liberté moderne. Il nous semble que les compartiments des murailles avec les longues fenêtres et les pilastres accouplés et cannelés témoignent d'une subtile élégance qui rattache cette conception au meilleur art de la Renaissance; mais il ne faut chercher là ni hardiesse ni originalité; en revanche ces deux qualités éclatent avec une singulière puissance dans la partie sculpturale de l'œuvre.

Au fond de la chapelle se trouve l'autel avec de superbes candélabres de marbre. Des griffons en forment la base; leurs jambes marquent les angles inférieurs; aux angles supérieurs, des têtes de bélier, des feuillages, des fruits, des animaux donnent plutôt à l'ensemble un caractère d'autel antique que d'un support pour un flambeau ou pour des cierges. De face, entre les deux statues des disciples déjà cités, se voit une des œuvres souveraines de Michel-Ange, la Vierge. « Elle est assise et croise la jambe droite sur la jambe gauche, genou sur

genou; et l'enfant enfourche le giron maternel et se campe, jambes ouvertes, sur le genou qui fait saillie; son corps se retourne dans un très beau mouvement vers sa Mère dont il cherche le sein; celle-ci le tient d'une main; de l'autre, elle cherche un point d'appui et elle se penche pour donner le sein à l'enfant. »

LES TOMBEAUX DES MÉDICIS.

JULIEN DE MÉDICIS.

Contre les autres parois se dressent les tombeaux de Julien et de Laurent, avec les statues de ces deux personnages dans deux niches et quatre figures gigantesques. Dans le tombeau de Jules II, Michel-Ange avait voulu que Rachel et Lia fussent le symbole vivant de la Vie active et de la Vie contemplative; de même, dans les tombeaux des Médicis, il voulut représenter dans Julien la Pensée et dans Laurent l'Action; les statues accouplées sur les volutes du sarcophage devaient représenter le Temps sous une forme symbolique: l'*Aurore* et le *Crépuscule*; le *Jour* et la *Nuit*.

La critique et la philosophie ont ajouté encore au caractère symbolique de ces figures, en y cherchant *le passage de l'âme de la vie à la mort* dans l'Aurore et le Crépuscule; et dans le Jour et la Nuit, *le contraste parfait entre la vie et la mort.* Certes l'œuvre de Michel-Ange ouvre un champ sans limites à la recherche de sens cachés. Cet artiste était un penseur qui prenait à Dante et à Savonarole la substance de ses idées, qui aimait le symbole, l'allégorie; mais dans les grands personnages couchés au-dessus du sarcophage, nous aimons

TOMBEAU DE JULIEN DE MEDICIS.

TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS.

à voir, dans sa simplicité, la seule allusion qu'y virent ceux qui connurent le maître. A ce propos, on peut trouver également bien naïf le souvenir rappelé par Condivi : après avoir dit que les statues prises dans leur ensemble expriment l'idée du Temps « qui dévore tout », il ajoute : « Et pour rendre cette idée sensible, il voulait ajouter un rat ; il avait à cet effet laissé à l'œuvre ce qu'il fallait de marbre (plus tard il fut empêché de donner suite à ce projet) ; ce petit animal, qui ronge et consomme sans cesse, fait son œuvre comme le Temps qui dévore tout. »

LAURENT DE MÉDICIS.

Laurent est assis, les jambes repliées l'une vers l'autre ; « on ne saurait rien voir de plus beau que ce dernier travail. » Son bras droit repose sur la cuisse, la main retournée en dehors ; la gauche s'élève vers la tête, qui s'incline sur elle dans une attitude pensive ; l'index s'applique sur les lèvres, comme pour en retenir le souffle. A quoi songe-t-il ? Peut-être aux malheurs de la patrie, ou bien un flot de remords est-il près de remonter de son cœur ?

Au-dessous, sur le sarcophage s'étendent les deux grandes figures nues du *Crépuscule* et de l'*Aurore*.

Celle-ci, d'un travail qui a été mené au dernier terme de la perfection, est d'une souveraine beauté. Appuyée sur le coude, elle épouse du mouvement du bras et de la cuisse la courbe du couvercle du sarcophage, tandis que toute l'autre partie du corps a l'air de se mouvoir et de se soulever. La jambe gauche se replie en effet comme si elle cherchait un point d'appui, tandis que la main soulevée tire à elle le voile, comme pour le ramener sur ses yeux et les protéger contre la lumière qui grandit. Le visage mélancolique semble réfléchir une

âme qui souffre de s'arracher au sommeil pour contempler « la ruine et la honte. » L'épigraphe tracée au-dessous de la Nuit peut bien donner ce sens au personnage qui exprime l'Aurore ou le Réveil.

Sur la courbe correspondante du sarcophage, le *Crépuscule* présente une puissante étude d'anatomie. La tête est un peu plus qu'ébauchée; elle fléchit légèrement sous le poids du sommeil et fait mine de chercher le repos. Le bras droit repose le long du flanc; il est détendu et comme allangui; l'autre cède sous le poids du corps qui prend ses aises.

Dans la niche de face, la jeune image, pleine de vie et d'ardeur, de Julien. Il est armé, la tête tournée à gauche, les mains sur le bâton de commandement déposé sur ses genoux. Cette expression de haute dignité et de vie intense fait un saisissant contraste avec la statue du *Pensieroso*. C'est bien vraiment là l'image de l'Action! Le sarcophage placé au-dessous supporte les deux autres statues de la *Nuit* et du *Jour*. Celui-ci présente au spectateur son dos puissant. Sa tête, à moitié dégrossie, laisse voir à peine un peu de visage entre sa barbe épaisse et ses cheveux drus; et pourtant les rares sillons creusés par ce terrible ciseau suffisent à donner au regard une pénétration singulière.

L'AURORE.

La dernière statue, celle de la *Nuit,* est la plus connue de toutes, bien qu'elle soit inférieure à l'*Aurore*. Les écrivains et les artistes de toutes les époques ont déclaré que c'était une œuvre d'une *merveilleuse beauté;* Vasari l'a proclamée la première de toutes les productions de l'art dans tous les siècles! « Que dirons-nous de la *Nuit,* ce chef-d'œuvre vraiment unique? Quelle statue antique ou moderne pourrait

jamais lui être comparée? Avec quelle éloquence ses traits expriment le calme du sommeil, joint à l'abattement et à la douleur, à la tristesse de perdre tout ce qui fait l'honneur de la vie! Oui, c'est bien là cette *Nuit* qui rejette dans l'ombre tous ceux qui, en n'importe quel temps, par la sculpture ou le dessin, ont eu jamais la pensée, je ne dis pas de surpasser une œuvre semblable, mais de se mesurer avec elle. »

LE CRÉPUSCULE.

La *Nuit* est toute de profil; l'attention du spectateur est attirée tout d'abord par la jambe gauche, qui, s'appuyant du pied sur un bouquet de pavots près duquel est un hibou, se relève, en faisant une saillie du genou. Cette saillie reste un peu au-dessous de la ligne supérieure de la tête, qui s'incline sur la poitrine. Sur la cuisse s'appuie le coude du bras droit qui soutient la tête, de telle sorte que tout le torse est replié sur la gauche, d'un mouvement qui dessine sur la peau quatre plis d'une grande hardiesse, souvent imités depuis par l'art; le bras le plus près du spectateur est replié en arrière, contre un masque ou une larve qui peut signifier l'illusion des songes. La jambe droite est à peu près étendue.

Mais comment décrire une attitude aussi compliquée? Par bonheur, il n'est pas un lecteur qui ne connaisse cette fameuse statue, au moins par une reproduction, et qui ne soit au courant de la plupart des éloges qui lui ont déjà été prodigués. Ces éloges sont mérités assurément, si l'on considère la nouveauté de la pose, la hardiesse des lignes, la splendeur de l'exécution qui donne à ce corps nu toute l'illusion de la mollesse des chairs, de même qu'on y surprend la vérité

de tous les muscles ; mais ils ne paraissent peut-être plus aussi justes quand ils proclament la *beauté* de l'œuvre dans le sens rigoureux du terme ; surtout quand on s'efforce de faire croire que cette pose de la femme est naturelle et rend bien l'idéal d'une personne endormie !

Vers latins, vers en langue vulgaire ont été consacrés en grand nombre à célébrer cette merveille. Gian Battista Strozzi écrivit le quatrain suivant :

LA NUIT.

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
dormire, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso : e, perchè dorme, ha vita :
destala, se no 'l credi, e parleratti.

MAIN DE L'AURORE.

Michel-Ange répondit lui-même au nom de la *Nuit* par ces vers fameux qui montrent bien quel était l'état de son âme au moment où

il conçut cette œuvre, quels sentiments lui inspiraient les personnes et les faits de son temps :

> Grato mi è il sonno, e più l' esser di sasso :
> mentre che il danno e la vergogna dura ;
> non veder, non sentir, m' è gran ventura ;
> però non mi destar ; deh, parla basso !

Nous ne voulons pas dire adieu à ces statues sans répéter, pour la dernière fois, ce qui est notre intime conviction : c'est que Michel-Ange laissait parfois inachevées certaines parties de ses statues ; et cela, de parti pris, en vertu d'une conception artistique spéciale. Dans une hypothèse différente, on ne saurait comment expliquer que, dans des œuvres traitées dans leur ensemble avec tant d'amour, il ait négligé seulement d'achever la tête du *Crépuscule* et celle du *Jour*, quand il finissait les pieds, les jambes, les torses, les bras, les épaules. En fait, ce je ne sais quoi d'incomplet et de grossier de ces deux têtes crée un vigoureux contraste avec les têtes de femme qui leur font pendant et qui sont d'une exécution si parfaite. Ainsi, tandis que le travail de la gradine sert à ombrer et à voiler la tête du *Crépuscule*, comme si elle était plongée dans les ténèbres, la grossière ébauche de la tête du *Jour* donne un relief plus puissant à l'épaule en pleine lumière qui fait saillie en avant d'elle.

PIED DE LA NUIT.

ABATTEMENT PHYSIQUE ET MORAL DE MICHEL-ANGE. ENCORE LE TOMBEAU DE JULES II.

Trop de fatigues physiques et morales tourmentaient depuis longtemps le corps et l'âme de Michel-Ange pour que le ressort énergique de sa nature ne fût pas détendu. Les désagréments continuels que

lui infligeait sa famille exigeante et ingrate, la douleur causée par la mort de son frère Buonarroto, qu'il aimait entre tous, les événements politiques de Florence, sa fuite à Venise, son retour, la chute de la République, la fin tragique de quelques-uns de ses amis, l'angoisse des jours passés à se cacher et à craindre pour sa vie, la haine que lui inspirait Alexandre Médicis, les fatigues excessives et malsaines supportées pendant l'exécution des tombeaux de Saint Laurent, tout conspirait à provoquer chez lui une dépression profonde. Vasari raconte que « bien souvent la nuit, ne pouvant dormir, il se levait pour travailler au ciseau ; il avait fabriqué une façon de casque en carton, et au-dessus de la tête, au milieu, il plantait allumée une chandelle qui éclairait l'objet particulier de son travail, sans que les mains fussent embarrassées. » Vasari vit ce casque de ses propres yeux et il apprit de la bouche même du maître qu'« il lui arrivait souvent de dormir habillé, comme un homme qui épuisé de travail n'a pas le courage de se déshabiller pour avoir à se rhabiller ensuite. » Condivi confirme ce renseignement et il ajoute : « Plus d'une fois il s'est couché tout habillé et ses bottines aux pieds ; il portait toujours ce genre de chaussures, soit à cause de crampes dont il a toujours souffert, soit pour toute autre raison. Il est resté parfois si longtemps sans se déchausser que les bottines venaient emportant la peau, comme une peau de serpent. » Gian Battista Mini, dans la lettre déjà citée, dit qu'il était *exténué et que ses chairs s'étaient réduites.* « L'autre jour, je m'entretins confidentiellement avec Bugiardino et Antonio Mini, qui sont continuellement avec lui ; et en définitive nous conclûmes que Michel-Ange n'avait pas

CANDÉLABRE DANS LA SACRISTIE DE S.T LAURENT.

longtemps à vivre, si on n'y portait remède; la raison en est qu'il travaille beaucoup, qu'il mange peu et mal, qu'il ne dort pas assez; depuis un mois il est fortement pris par un rhume de cerveau, il souffre de maux de tête, de vertiges; enfin, il résulte de ce qui a été dit qu'il a deux affections, l'une à la tête, l'autre au cœur; et qu'il y a remède à l'une et à l'autre, parce qu'on en sait et qu'on en fait connaître la cause. »

Les remèdes consistaient en ceci: pour le corps, ne plus s'épuiser de travail, en particulier pendant l'hiver, dans la Sacristie humide, froide et malsaine; pour l'âme, en finir avec cette interminable et redoutable question du tombeau de Jules II.

Clément VII, tenu au courant de tout, chercha à prendre des mesures de protection, et par un bref du 21 novembre 1531, fit défense à Michel-Ange, sous peine d'excommunication *latæ sententiæ,* de ne plus travailler, en aucune façon, comme peintre ou comme sculpteur, excepté aux tombeaux des Médicis qu'il lui avait commandés. Ainsi, en se réservant pour une œuvre unique, sans être condamné au tourment de l'oisiveté, il trouverait le moyen de mieux soigner sa propre santé et de donner satisfaction aux désirs du pape.

Mais cette affaire du tombeau du pape Jules, qui le préoccupait plus que toute chose au monde, n'était pas pour cela abandonnée par le duc d'Urbin et ses représentants. Il faut donc résumer rapidement cette nouvelle phase de cette histoire, en revenant un peu en arrière.

Florence venait à peine de succomber; le duc d'Urbin apprenant que Michel-Ange s'était remis à travailler aux tombeaux des Médicis, avait commencé à tenir sur son compte des propos désobligeants, l'accusant de manquer à ses engagements et de n'en retenir pas moins une belle somme d'argent. Les partisans du duc et les envieux de Michel-Ange grossissaient encore ces doléances et menaient grand bruit à propos de ces plaintes. Michel-Ange, fort ému d'accusations de cette sorte, qui avaient été portées jusqu'aux pieds de Clément VII, écrivit à Sebastiano del Piombo. Celui-ci, qui était très attaché à Michel-Ange, s'entremit pour arranger l'affaire, en le rassurant petit à petit dans de longues lettres pleines d'affection et d'encouragement. Il lui dit tout d'abord que Sa Sainteté *a été fort surprise et fort ennuyée que Michel-*

Ange ait été l'objet de semblables soupçons de la part de bavards. Il le prie de lui faire connaître son avis relativement au tombeau, pour qu'il lui soit possible, dès que sa volonté lui sera bien connue, de traiter cette affaire avec les ambassadeurs du duc d'Urbin. « Et je crois certainement que, grâce à la faveur de Sa Sainteté, l'affaire s'arrangera avec la plus grande facilité, dans l'intérêt de votre réputation et de votre crédit. Aussi mon avis est-il que vous décidiez ce que vous voulez faire après l'avoir bien étudié; et il sera fait exactement ce que vous voudrez et ce que vous aurez résolu, ni plus ni moins. » Cette lettre était du 16 juin 1531.

Dix jours après, Michel-Ange lui répondait: « J'ai pensé plus d'une fois au tombeau de Jules II, comme vous me le recommandez dans votre lettre; et il me semble qu'il y a deux façons de se dégager: l'une est de faire le tombeau; l'autre est de leur rendre l'argent, pour qu'ils le fassent faire eux-mêmes à leur gré; entre ces deux partis, je n'ai qu'à choisir celui qui conviendra au pape. Faire le tombeau moi-même, voilà, à mon avis, qui ne plaira pas au pape; parce qu'il ne me serait pas possible de m'occuper des choses qui lui tiennent à cœur. Il faudrait donc leur persuader de prendre le second parti; je veux dire, le persuader à ceux qui sont chargés de l'affaire du tombeau; qu'ils prennent l'argent et qu'ils fassent faire le tombeau eux-mêmes. Je donnerais dessins et modèles, et tout ce qu'ils voudraient, ainsi que les marbres déjà commencés. En ajoutant deux mille ducats je crois qu'on ferait un beau tombeau; et il ne manque pas de jeunes gens qui s'en tireraient mieux que je ne le ferais moi-même. »

Le pape trouva que la proposition de Michel-Ange était trop *libérale* et trop à son préjudice; il chargea Sebastiano del Piombo de traiter avec l'agent du duc, Girolamo Staccoli. Celui-ci se montra d'abord pointilleux et presque insolent; mais au cours de la discussion, il devint peu à peu traitable. Sebastiano rendit compte des négociations à Michel-Ange et conclut ainsi: « Sa Sainteté m'a chargé en outre de vous dire que, dans l'intérêt de votre réputation, vous vous en teniez au grand projet.... Elle m'a dit qu'il n'est pas nécessaire de dire au duc ni à ses agents que vous voulez faire finir le tombeau par d'autres; que c'est bien assez que vous fassiez dessins et modèles

et que vous ordonniez tout; qu'ils doivent être trop contents. Vous avez trop fait par vous-même; ils peuvent se déclarer satisfaits. »

Il serait long et fastidieux de résumer les manœuvres qui suivirent. Le duc s'en tenait fermement à son projet et voulait que l'œuvre fût de la main de Michel-Ange. C'est alors que le pape crut couper court à toute intrigue par son bref, qui imposait à Michel-Ange l'obligation de se reposer de ses fatigues. Ce fut peine perdue. Un parti définitif, quel qu'il fût, voilà ce que tout le monde souhaitait vivement; et le grand artiste plus que tout autre. Aussi les négociations entre les agents urbinates (spécialement Giovan Maria della Porta), Clément VII, fra Sebastiano et autres solliciteurs durèrent-elles jusqu'à ce que Michel-Ange en personne, au printemps de 1532, se fût rendu à Rome sur l'ordre du pape lui-même pour trouver une combinaison. Il se produisit ce fait étrange, que le pape ne voulut pas que Michel-Ange assistât à la convention; il le renvoya à Florence le jour même où elle fut signée (29 avril 1532). Cette convention, la quatrième qui fut conclue au sujet du tombeau de Jules II, se trouve dans l'archivio Buonarroti. On y voit que Michel-Ange avait déjà reçu en différents paiements huit mille ducats; les fondés de pouvoir tenaient quitte Michel-Ange de cette somme, en considération de la partie du travail déjà faite, de sa promesse de faire un nouveau modèle et un nouveau dessin et d'achever le tombeau avec les six statues de marbre déjà commencées, dans un délai de trois années. Pendant chacune de ces trois années, Clément VII permettrait à l'artiste de séjourner à Rome deux mois. Della Porta, mettant le duc au courant de toutes ces négociations, ajoutait : « Le monument ne pouvant se placer à Saint Pierre (et en fait cela n'est plus possible), tout le monde trouve qu'il serait de toute convenance qu'il fût placé à San Pietro in Vincula, comme dans le lieu propre de la maison qui fut le titre de Sixte et dans l'église construite par Jules II lui-même; c'est lui en effet qui y établit les frères qui y sont encore. D'ailleurs je l'ai engagé à écrire à Votre Seigneurie pour connaître sa volonté. Le tombeau aurait été bien placé à l'église del Popolo; c'est en effet un endroit plus fréquenté; mais, d'après Michel-Ange, il n'y aurait là ni emplacement suffisant, ni éclairage convenable. »

Dix jours après, dans une nouvelle lettre, il donnait avis que Michel-Ange n'avait pas pu faire avant de partir le dessin qui devait être joint au contrat : « Il était nécessaire en effet qu'il revît d'abord les statues de Rome ensevelies dans une crue du Tibre, et aussi celles de Florence, pour savoir exactement quel parti il pourrait en tirer. »

Vers le milieu du mois de juin suivant, le duc d'Urbin envoya à Rome le contrat ratifié.

RETOUR DE MICHEL-ANGE À ROME. — MORT DE CLÉMENT VII. PAUL III.

Le plan de l'étude biographique que nous avons entrepris d'écrire ne nous permet pas d'insister sur tous les menus faits de la vie du maître, sur les contrariétés de toutes sortes qui l'assaillaient de toutes parts, en particulier du fait de ses parents, ni sur toutes les petites commandes faites par ses admirateurs. Par exemple, à cette date, Baccio Valori lui demanda un plan pour sa maison, et le cardinal Lorenzo Pucci un projet de pont et d'église pour sa villa d'Igno dans la région de Pistoia.

En septembre 1533, Michel-Ange se rend à Rome où il a été appelé. Il trouve le pape décidé à reprendre les peintures de la Sixtine et à lui confier le soin de représenter, suivant le plan primitif, sur les deux grandes parois transversales : la *Chute des Anges* et le *Jugement dernier*.

Il ne paraît pas que Michel-Ange ait fait difficulté d'accepter cette nouvelle commande ; peut-être était-il las à cette heure des travaux de sculpture. Il retourna à Florence pour mettre ordre à bon nombre de ses affaires ; et à peine deux mois après, il reprit le chemin de Rome pour s'y établir tout à fait. Au mois de décembre il écrivait à un de ses ennemis : « Febo, vous êtes animé à mon égard d'une haine profonde ; la raison ? je l'ignore. Ce n'est pas la récompense de l'affection que j'ai pour vous ; c'est la faute des propos de tel ou tel ; mais vous ne deviez y ajouter foi en aucune façon, puisque vous me connaissez. Malgré tout, je ne puis m'empêcher de vous écrire. Je pars demain,

je vais à Pescia trouver le cardinal di Cesis et messer Baldassarre (Turini); j'irai avec eux jusqu'à Pise, et de là à Rome; *et je ne reviendrai plus par ici.* »

En effet il n'y revint pas.

Il est certain qu'il se mit tout de suite aux dessins et aux cartons du *Jugement.* Il avançait dans cette œuvre, et en même temps il s'occupait du tombeau de Jules II, il envoyait des instructions pour les travaux de la Sacristie et de la Bibliothèque de San Lorenzo, lorsque, le 25 septembre 1534, Clément VII mourut.

L'histoire a traité ce pontife avec sévérité, et c'est justice. Inquiet, irrésolu, manquant de vues nettes en politique, vivant au jour le jour et d'expédients, ne tenant aucun compte des conseils avisés de conseillers pleins d'expérience et de fidélité (François Guichardin était du nombre), Clément VII fut la cause des calamités effroyables qui s'abattirent sur la malheureuse Italie; depuis le passage du Connétable de Bourbon avec sa féroce soldatesque jusqu'au sac de Rome; du couronnement de Charles-Quint, qui mit le sceau à l'esclavage de l'Italie et à la préponderance des étrangers, à la fin de la République florentine, à l'affaiblissement de Venise; en un mot, à la ruine de tout ce qui restait encore dans la Péninsule de libre et de grand.

Michel-Ange n'en dut pas moins beaucoup à ce pape qui l'aima d'une affection sincère et solide; on le voit par les lettres de Sebastiano del Piombo, et mieux encore par les faits; il le soutint contre d'innombrables ennemis, il vint à son aide pour le garder des prétentions du duc d'Urbin; et après la chute de la République de Florence il lui sauva peut-être la vie en le mettant à l'abri de la haine d'Alexandre Médicis.

Mais la renommée de Michel-Ange était dès lors si bien établie que jamais un pape n'aurait cru pouvoir se priver de son concours, sans diminuer l'éclat de son règne. Aussi vit-on Alexandre Farnèse, élu pape sous le nom de Paul III le 3 octobre, après un très court conclave, manifester aussitôt le désir de garder Michel-Ange, comme le principal ornement de sa Cour; il le fit appeler et lui parla. Par le fait de la mort de Clément VII, Michel-Ange se croyait dégagé à la fois de ses travaux à San Lorenzo (en fait, ils demeurèrent interrom-

LE JUGEMENT DERNIER.

(Esquisse de la Galerie Buonarroti.)

pus), et des peintures de la Sixtine; il refusa de s'appliquer à n'importe quel travail autre que l'achèvement du tombeau de Jules II. Les biographes racontent que Paul III s'émut fort de cette résolution et entra en colère, disant: « Voilà trente ans que j'ai ce désir; maintenant je suis pape et il ne me sera pas permis de le satisfaire? Où est ce traité? Je veux le mettre en pièces. »

On eût dit qu'un sort jaloux s'opposait à l'achèvement de cette œuvre!

Il s'en fallut de peu que Michel-Ange, dans une crise de contrariété, ne s'enfuît de Rome cette fois encore, pris du désir d'aller à Urbin ou de chercher un asile en Ligurie dans une abbaye de l'évêque d'Alesia, *créature de Jules et son excellent ami.* Il songeait à se consacrer de nouveau au travail du tombeau; il se flattait de trouver des facilités dans le voisinage de Carrare et dans le commode accès de la mer pour le transport des marbres. Puis cette fantaisie *périlleuse* lui passa, et il se remit à l'œuvre du *Jugement,* à la grande satisfaction de Paul III. Un jour ce pontife alla le trouver chez lui, en compagnie de nombreux cardinaux. Condivi raconte « qu'il voulut voir le carton fait sous Clément pour la façade de la Chapelle de Sixte, les statues déjà faites pour le tombeau, et toutes choses par le menu. Le révérendissime cardinal de Mantoue, qui se trouvait là, voyant le *Moïse,* dit: *Cette statue suffirait, à elle seule, à faire honneur au tombeau du pape Jules.* Le pape, ayant tout examiné, renouvela ses instances pour attacher Michel-Ange à son service; mais il trouva l'artiste inflexible: *Je ferai si bien,* ajouta le pape, *que le duc d'Urbin se contentera de trois statues de ta main; les autres trois qui restent, on les donnera à faire à d'autres.* » Nous trouverons en effet plus loin une nouvelle rédaction du contrat.

A ce moment-là, il faut signaler un fait important. Pour bien s'assurer du concours et de la présence à sa Cour du grand artiste, Paul III, par un bref du 1[er] septembre 1535, l'éleva à la dignité de premier architecte, sculpteur et peintre du Palais apostolique, l'inscrivit au rang de ses familiers, avec les honneurs, grâces et prérogatives correspondantes. En outre, pour l'indemniser des travaux de peinture du *Jugement déjà commencé,* il lui concéda le port du Pô à Plaisance,

CROQUIS POUR UN ANGE DU JUGEMENT DERNIER.

(Galerie Buonarroti.)

pour que, grâce au chiffre des entrées évaluées à 600 ducats par an, la moitié de la pension à vie qui lui avait été attribuée par Clément VII, fixée à 1200 ducats, fût ainsi garantie. Mais cette concession ne servit qu'à augmenter les ennuis de Michel-Ange! D'abord il ne réussit pas à entrer en possession de ce droit avant le 1er mai 1538; puis, il s'abîma dans une série de luttes et de procès; tantôt Béatrix Trivulzio, parlant bien haut de ses droits sur le fleuve, y ouvrait un autre passage pour lui faire concurrence; tantôt la municipalité de Plaisance cherchait à s'assurer le bénéfice de ces entrées au bénéfice de son École; tantôt enfin, les frères Nicolò et Baldassarre della Pusterla, s'appuyant sur une concession impériale, émettaient à leur tour des prétentions sur ces revenus; ils ne reculèrent pas devant un procès, bien que les intérêts de Michel-Ange fussent soutenus par le duc Pier Luigi Farnèse. Mais à la mort de ce triste personnage, Plaisance tomba entre les mains de Charles-Quint; et la Chambre Impériale déclara définitivement que le port du Pô lui appartenait.

Ce ne furent pas les seuls ennuis qui assaillirent Michel-Ange pendant qu'il travaillait à la grande fresque du *Jugement.* Un nombre infini de petites vexations, dont il ne pouvait s'affranchir, contribuaient comme à l'envi à le distraire, à un moment où son esprit avait plus besoin que jamais de concentration et de paix.

Pour en donner un exemple, le duc d'Urbin eut recours à lui pour le dessin d'une salière d'argent et pour le modèle en cire d'un cheval; et naturellement Michel-Ange devait lui donner satisfaction, ne fût-ce que pour entretenir sa patience dans l'affaire du tombeau. Puis, les héritiers de Pie III cédaient à Paolo Panciatichi, de Pistoia, leurs droits contre Michel-Ange, resté débiteur de cent écus pour n'avoir pas exécuté les sculptures de leur chapelle de famille dans la cathédrale de Sienne. Et comme si ce n'était assez de tous ces ennuis, il arriva que Michel-Ange, posant son pied à faux sur l'échafaudage où il travaillait, tomba et se blessa à une jambe; il resta longtemps très souffrant, car il s'obstinait à ne pas vouloir se laisser soigner.

Fot. Alinari

LE JUGEMENT DERNIER

LE *JUGEMENT DERNIER*.

Au milieu de tous ces ennuis, l'œuvre gigantesque du *Jugement dernier* avançait et s'achevait. Elle fut découverte le jour de Noël (25 décembre) de l'année 1541; elle fut saluée *par un sentiment de stupeur et par l'admiration émerveillée de Rome tout entière; bien plus, du monde entier.*

« La composition de ce grand sujet, écrit Condivi, est sage et bien équilibrée; mais il serait long de la décrire. Peut-être serait-ce aussi travail superflu, tant on en a fait par la gravure de reproductions diverses qui se sont répandues partout. Toutefois, nous décrirons cette œuvre en peu de mots, à la fois pour ceux qui n'auraient pas vu l'original et pour ceux qui n'auraient pas eu l'occasion d'avoir entre les mains une reproduction. Divisons le tout en côté droit et gauche, haut et bas, et partie centrale. Au centre, dans les airs, près de la terre, les sept anges dont parle saint Jean dans l'Apocalypse; ils soufflent dans leurs trompettes et appellent en jugement les morts aux quatre coins du monde; dans le même groupe, deux autres anges tiennent entre leurs mains le livre ouvert dans lequel chaque homme lira et reconnaîtra sa vie passée et se jugera lui-même en quelque sorte.

» Au son de ces trompettes, on voit sur la terre les sépulcres s'ouvrir et les générations humaines en sortir avec des attitudes aussi variées que merveilleuses; les uns, suivant la prophétie d'Ezéchiel, n'ont encore rassemblé que les éléments de leur squelette; chez d'autres, les os sont déjà par endroits revêtus de chair; d'autres enfin dressent leur corps entièrement reformé. Tel est nu, tel autre est enveloppé de ces linges ou linceul où on le roula pour le porter en terre et dont il cherche à se débarrasser. Dans le nombre on en voit qui, semble-t-il, encore mal éveillés, regardent le ciel et paraissent ne pas savoir où les appelle la divine justice. C'est un beau spectacle de voir les uns s'arracher à la terre au prix d'effort et de peine; les autres, les bras tendus vers le ciel, prendre leur vol; plus d'un l'a déjà pris; on les voit élevés dans les airs, à des hauteurs différentes, avec la plus grande variété d'attitudes et de gestes. Au-dessus des anges armés de la trom-

pette, on voit le Fils de Dieu dans sa majesté, le bras droit et la main puissante levés dans un geste de colère qui maudit les coupables, les chasse loin de sa face et les envoie au feu éternel ; la main gauche, ramenée vers le groupe qui est à la droite du Christ, semble vouloir doucement grouper les bons autour de lui. A la suite de cette sentence, les anges entre le ciel et la terre se précipitent pour l'exécuter ; à droite, ils vont en toute hâte en aide aux élus dont les esprits malins voudraient entraver le vol ; à gauche, ils rejettent sur la terre les réprouvés, qui déjà, dans leur excès d'audace, avaient réussi à s'élever. Ces réprouvés sont à leur tour tirés en bas par les démons ; les orgueilleux sont saisis par les cheveux, les luxurieux par les parties honteuses ; chaque coupable, par la partie qui fut l'instrument de son péché.

» Au-dessous des réprouvés, on voit Charon sur sa barque, tel que le décrit Dante dans l'Enfer, sur les mornes rivages de l'Achéron ; il lève la rame pour frapper les âmes trop lentes. Dès que la barque touche la rive, on voit toutes ces âmes s'élancer à l'envi pour en sortir, éperonnées qu'elles sont par la divine justice ; ainsi, comme le dit le poète, la crainte se transforme en désir. Puis, quand Minos a prononcé sa sentence, les âmes sont entraînées par les démons dans les sombres profondeurs de l'enfer. Là on voit merveilleusement représentés des actes de désespoir profond, une douleur de sentiments telle que le réclame ce triste lieu.

» Autour du Fils de Dieu, dans les nuées du ciel, au centre, les bienheureux déjà ressuscités forment un cercle et une couronne ; détachée de ce groupe et tout près de son Fils, la Vierge Mère, un peu craintive en apparence et comme mal rassurée encore contre les effets de la colère et du secret de Dieu, se presse le plus qu'elle peut au-dessous de son Fils. Derrière elle, saint Jean Baptiste et les douze Apôtres, les saints et les saintes de Dieu ; chacun de ces bienheureux montre au redoutable juge l'appareil qui fut pour lui l'occasion de confesser sa foi et l'instrument de sa mort : saint André, la croix ; saint Barthélemy, sa peau ; saint Laurent, le gril ; saint Sébastien, les flèches ; saint Blaise, le peigne de fer ; sainte Catherine, la roue ; enfin toutes sortes d'instruments divers permettant de reconnaître chaque saint. Au-dessus, à droite et à gauche, dans la partie supérieure de la

LE JUGEMENT DERNIER

(Fragment).

composition, des groupes de petits anges, avec des attitudes pleines de charme et d'imprévu, présentent dans les hauteurs du ciel la croix du Fils de Dieu, l'éponge, la couronne d'épines, les clous, la colonne de la flagellation, pour mettre sous les yeux des coupables les bienfaits de Dieu qu'ils ont méconnus et payés d'ingratitude, pour réconforter les bons et leur donner confiance. Enfin il y a un grand nombre de détails que je passe sous silence. Il suffit de dire qu'outre le caractère divin de la composition de ce grand sujet, on y voit représenté tout ce qui est de la nature d'un corps humain. »

On raconte que Léonard de Vinci, pendant qu'il peignait sa célèbre *Cène* dans le réfectoire des Grâces à Milan, menaça de représenter sous les traits de Judas le prieur des Dominicains, qui ne cessait de l'ennuyer pour qu'il achevât son travail. L'histoire de la peinture est pleine de menaces ou de traits de vengeance de cette nature ; mais peut-être sera-t-on dans le vrai en jugeant que cette anecdote a été trop souvent appliquée. En tout cas, le fait suivant rapporté par Vasari a un air d'authenticité : « Michel-Ange avait déjà fait un peu plus des trois quarts de son œuvre, quand le pape se présenta pour la voir ; messire Biagio da Cesena, maître des cérémonies, personne très scrupuleuse, se trouvant dans la chapelle avec le pape, celui-ci lui demanda ce qu'il en pensait. Il répondit que c'était une chose fort déshonnête d'avoir représenté dans un lieu digne de tant de respect un aussi grand nombre de corps nus, qui étalaient impudemment ce qu'ils devraient cacher ; que ce n'était pas une décoration de chapelle papale, mais de salle de bains ou de taverne. Ce propos déplut à Michel-Ange et il voulut en tirer vengeance. Dès que le maître des cérémonies fut parti, il le peignit au naturel, bien qu'il n'eût pas le modèle sous les yeux ; et il le mit à l'enfer dans le personnage de Minos. »

D'autres historiens ajoutent à ce récit une réponse piquante de Paul III à Biagio qui se plaignait d'avoir été ainsi bafoué : « Si le peintre t'avait mis au purgatoire, j'aurais pu t'assister de mes prières ; mais puisqu'il t'a précipité en enfer, je ne sais plus que faire ; là, *nulla est redemptio.* »

CONSEILS ET COLÈRE DE L'ARÉTIN. — LES *BRACHETTONI*. LES FRESQUES DE LA CHAPELLE PAULINE.

PORTRAIT DE L'ARÉTIN PAR TITIEN.

Pendant que Michel-Ange travaillait au *Jugement*, l'Arétin, plus fameux par l'abus qu'il fit de son terrible pouvoir de médire que par les bonnes choses qu'il a écrites, lui adressa de Venise une lettre surprenante, dans laquelle il lui exposait quelques-unes de ses idées sur la représentation du *Jugement dernier :* « Je vois au milieu des foules l'Antéchrist avec des traits que vous seul pouvez lui prêter. Je vois l'épouvante sur le front des vivants ; je vois les signes précurseurs de l'extinction du soleil, de la lune, des étoiles ; je vois le feu, l'air, la terre, l'eau au moment de rendre leur dernier souffle ; je vois, dans un coin à l'écart, la Nature frappée d'épouvante, ramassée dans sa stérilité et la décrépitude de son âge ; je vois le Temps au corps usé et tremblant, qui, arrivé au terme de sa course, est assis sur un tronc desséché ; je vois la Vie et la Mort accablées sous le poids d'une effroyable confusion : l'une s'épuise à relever les morts, l'autre s'occupe à achever les vivants. Je vois l'Espérance et le Désespoir guider le bataillon des bons et la troupe des coupables ; je vois le théâtre des nuées colorées des rayons qui s'échappent des feux immaculés du ciel ; là, au milieu de ses milices, siège le Christ dans une auréole de splendeur et de terreur. Je vois sa face étincelante au milieu des feux d'une lumière douce et terrible ; elle remplit les bons d'allé-

gresse et les méchants d'épouvante. Je vois en même temps les ministres de l'abîme avec leur effroyable aspect; avec la gloire des martyrs et des saints ils bafouent César et les Alexandres; car c'est autre chose de s'être vaincu soi-même que d'avoir vaincu le monde. Je vois la Renommée foulant aux pieds ses couronnes et ses palmes, jetées là entre les roues de ses chars; enfin je vois sortir de la bouche du Fils de Dieu la grande sentence. Je la vois sous la forme de deux traits, l'un proclamant le salut, l'autre, la condamnation; et en les voyant tomber du ciel, je vois leur violence frapper avec fracas la machine formée par les éléments, et avec l'éclat de la foudre la disloquer et la rompre. Je vois les lumières du Paradis et les fournaises de l'abîme qui séparent les ténèbres répandues sur toute la surface des airs. Ainsi, en imaginant le spectacle de la ruine du jour suprême, mon esprit se dit: " Si la crainte s'empare de nous, si nous tremblons, en contemplant l'œuvre de Buonarroti, quelle sera notre crainte, quel sera notre tremblement quand nous nous verrons juger par Celui qui doit nous juger? " »

Les images présentées par l'Arétin ne sont pas toutes également claires et de nature à être traitées par le pinceau; mais, pour la plupart, elles surprennent par leur caractère de puissance et de nouveauté. On devine que, traduites sur les murs de la Sixtine par le « terrible » pinceau de Michel-Ange, elles auraient accru la puissance d'effet du *Jugement* et ajouté au sentiment d'épouvante du spectateur.

Mais la lettre de l'Arétin, écrite au mois de septembre 1537, arrivait trop tard. A cette date en effet non seulement l'artiste avait fini les cartons, mais le travail de la fresque était lui-même très avancé. Aussi Michel-Ange dut-il répondre: « Au reçu de votre lettre, j'ai éprouvé un double sentiment de joie et de tristesse; je me suis vivement réjoui en songeant qu'elle venait de vous, dont le talent est unique au monde; et en même temps j'ai été profondément marri de ne pouvoir réaliser votre conception; elle est si parfaite en vérité que si le jour du Jugement s'était déjà accompli et si vous en aviez été le témoin, vos paroles ne sauraient en donner une idée plus exacte. »

Il était impossible à un homme comme Michel-Ange de témoigner plus de déférence et de courtoisie. Mais la vanité de l'Arétin était si

démesurée qu'il ne se tint pas pour satisfait. Ainsi, tandis que, l'œuvre achevée, le monde entier admirait et célébrait le *Jugement*, comme le rapporte Vasari, l'Arétin fut-il furieux d'avoir perdu l'occasion d'attacher son nom au nom glorieux de Buonarroti, et l'on vit ce donneur de conseils prompt à proposer des thèmes et des sujets à l'artiste, se retourner contre la grande œuvre et le maître illustre avec tout le fiel et toute l'âpreté qui le faisaient redouter des princes eux-mêmes, et rapetisser ses arguments jusqu'aux scrupules d'un Biagio da Cesena ! Il ne se contenta pas d'écrire à Michel-Ange que tout, dans cette œuvre, était impie, honteux, digne enfin d'un homme qui avait forfait à tous ses engagements au sujet du tombeau de Jules II ; il s'appliqua à lui ravir le concours d'Enea Vico qui gravait alors le *Jugement*, en lui faisant remarquer qu'une œuvre de cette nature pouvait être considérée comme le fait d'un vrai Luthérien !

On voit clair aujourd'hui dans la profonde méchanceté du fameux détracteur. Il cherchait à compromettre l'auteur, plutôt que l'œuvre, et il réussit à empêcher Vico d'en faire la gravure.

Il obtint aussi ce résultat, que le reproche d'avoir accumulé tant de nudités dans son œuvre resta longtemps attaché à la mémoire de Michel-Ange. Paul IV fit redire à l'artiste qu'il voulait voir couvrir ces nudités, et il s'attira la réponse suivante : « Dites au pape que c'est là une petite affaire, et qui peut s'arranger facilement ; qu'il songe, lui, à arranger le monde, et les peintures s'arrangeront vite. » Ce fut Daniel da Volterra qui se chargea de couvrir de voiles pudiques les nudités les plus audacieuses ; cette œuvre lui valut le surnom de *Culottier*. Après la mort de Michel-Ange, Pie V, animé d'un zèle ardent, plein de scrupules, un *saint*, voulut que Girolamo da Fano, un autre *Culottier*, ajoutât de son pinceau de nouveaux voiles. Mais c'est sous le règne de Grégoire XIII que le *Jugement* courut le plus grand danger. Ce pontife, scandalisé, voulait effacer cette grande œuvre et la remplacer par une composition de Lorenzo Sabbatini. Par bonheur, ce ne fut qu'un projet. Au XVIII^e^ siècle, le pape Clément XIII (Rezzonico) se borna à faire faire par Stefano Pozzi une nouvelle distribution de culottes et de voiles !

Il ne manque pas de nos jours de critiques de mérite qui se complaisent à établir d'inutiles comparaisons entre l'œuvre de Michel-Ange

et le *Jugement* d'Orcagna et de Beato Angelico; comme si Michel-Ange, avec le tour particulier de son génie et dans le temps où il vivait, était capable de s'engager sur les traces du passé ou de persévérer dans l'imitation!

CONVERSION DE S.T PAUL.

Il est certain, au contraire, qu'aucun sujet ne dut paraître à Michel-Ange mieux en harmonie avec ses propres facultés artistiques, mieux fait pour développer et faire éclater son propre génie, son mérite propre. Il sculptait même en peignant, il tenait à triompher des difficultés de toutes les attitudes dans le jeu naturel des muscles; il aimait à donner la preuve de sa grande connaissance de l'anatomie; aussi aucun sujet ne devait-il lui paraître plus beau que celui où il fallait exprimer le mouvement de tant de corps ressuscitant à l'appel du Juge Suprême.

Nous mettrons donc en première ligne l'intention du peintre de traduire par les moyens de l'art une foule d'attitudes, de raccourcis, de groupes ; la pensée poétique ne vint qu'en seconde ligne. Et pourtant il ne manque pas de parties d'un effet effrayant, telles que le groupe des anges qui tiennent les instruments du martyre, l'élan des élus qui montent vers le ciel, la lutte entre les démons et les réprouvés qui

MARTYRE DE S.T PIERRE.

veulent résister. En revanche, ce qui peut déplaire dans cette œuvre gigantesque, c'est l'excès de force physique qui éclate dans chaque personnage, résultat d'une sorte d'ostentation anatomique, d'une rudesse d'aspect, telle qu'il n'y a pas, ou presque pas de différence entre les damnés et les élus, tous emportés également dans le même tourbillon, tous également sourcilleux et sévères.

L'ensemble de cette œuvre unique au monde est digne pourtant de la plus haute admiration. A la puissance de la pensée correspond la puissance de l'exécution. « Chaque coup de pinceau est tranchant, hardi et fort comme un coup d'épée, » a dit un poète, et Vasari a

poussé cette exclamation pleine d'emphase : « Cette sublime peinture doit servir de modèle dans notre art, et la Divine Providence fit ce présent au monde pour montrer ce qui arrive quand des intelligences du rang suprême descendent sur la terre et portent infuses en elles la grâce et la divinité du savoir. »

Dans une chapelle voisine de celle du pape Sixte, dite la Chapelle *Pauline*, parce qu'elle fut construite par le même pape Paul III, on voit les restes de deux autres fresques de grandes dimensions peintes par Michel-Ange, exprimant la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*. Commandées au moment où le *Jugement* venait à peine d'être terminé, elles ne furent achevées que longtemps après, précisément dans les dernières années du pontificat d'Alexandre Farnèse. Condivi déclare qu'elles « étaient toutes les deux d'une beauté surprenante, aussi bien pour la composition générale de la scène que pour le détail de chaque personnage. » Aujourd'hui il est certainement impossible de les juger en connaissance de cause, tant elles ont souffert d'un incendie et d'autres ravages qui les ont rendues méconnaissables ; mais, d'après les parties qui ont survécu, on est en droit de conclure que, là encore, la *manière* du maître apparaît avec plus d'exagération que dans le *Jugement*. Buonarroti avoua lui-même à Vasari qu'il avait fait ces travaux à soixante ans ; et il ajoutait : « La peinture, passé un certain âge, et surtout la fresque, ne conviennent pas aux vieillards. »

MICHEL ANGE ET VITTORIA COLONNA.

Il semble que les relations si tendres et si pures de Michel-Ange et de Vittoria Colonna, marquise de Pescara, poétesse célèbre, prirent naissance en 1538. Il est certain qu'elles prirent tout leur développement pendant les années que l'artiste consacra au *Jugement* et à la décoration de la Chapelle Pauline. On est heureux de le constater aujourd'hui ; cet homme, que sa nature et la multiplicité de ses travaux avaient toujours tenu éloigné des femmes, ne fut sensible qu'à la noblesse de la naissance, à la beauté du génie, à la haute qualité des manières ; par cette voie seulement l'amour se glissa en son âme.

En glanant dans ses lettres, on trouve en effet quelques phrases contre les *vanités et les folies des femmes.* A son neveu Léonard il écrivait : « Tu as besoin d'une femme qui reste avec toi, à qui tu puisses commander, qui ne songe pas à paraître avec pompe et à courir tous les jours noces et banquets. »

Mais il était fervent admirateur chez la femme de la réserve et de la douceur. Il faisait rechercher sans bruit dans les familles besogneuses « des jeunes filles à marier ou à faire entrer en religion, » et il leur venait en aide dans le plus grand secret. Il eut aussi beaucoup d'attentions et de tendresses pour Cassandra di Donato Ridolfi, femme de son neveu Léonard. Il ne cesse dans ses lettres de la rappeler, de la remercier de ses cadeaux de linge ou autres, de la féliciter de ses heureuses délivrances.

Il fit preuve aussi de beaucoup d'amabilité vis-à-vis de la femme d'Urbin, son domestique ; il recherchait à Florence de belles étoffes pour les lui offrir en cadeau.

PORTRAIT DE VITTORIA COLONNA PAR MUZIANO.
(Galerie Colonna à Rome.)

Ce n'était donc pas un ours, comme certains historiens se sont plu à le représenter. D'un caractère sérieux, préoccupé de ses vastes travaux, amoureux de sa liberté jusqu'à la vouloir absolue, et par suite, amoureux de la solitude, il avait toujours considéré les femmes comme un ennui, comme une gêne, et il s'en était défié. Il pensait que les meilleures de toutes étaient les femmes nobles et pauvres ; aussi donnait-il à son neveu le conseil de se marier *plutôt pour l'amour de Dieu que pour tout autre motif ;* « qu'elle ne soit point pour toi un sujet d'ennui si elle est pauvre ; parce qu'ainsi il y a plus de chance de paix. » Et

il ajoutait : « Quant à la beauté, comme tu n'es pas toi-même le plus beau jeune homme de Florence, tu n'as pas à t'en inquiéter outre mesure, pourvu qu'elle ne soit ni estropiée, ni malpropre. » Il lui conseillait en plaisantant : « Songe à vivre avant tout, et fais bien attention à ce fait, c'est que le nombre des veuves est toujours bien supérieur à celui des veufs. »

Aima-t-il davantage dans sa jeunesse ? On peut fort bien le supposer ; mais ce ne fut jamais d'un amour qui le détournât de ses travaux. Il avait lui-même coutume de dire qu'une seule femme l'avait toujours pursuivi, et que c'était l'*Art ;* que ses enfants étaient ses œuvres.

Certains auteurs ont voulu reporter à 1533 les premières manifestations des sentiments de Michel-Ange pour Vittoria ; ils croient voir une allusion à cette noble femme dans des phrases échangées entre l'artiste et Tommaso Cavalieri. Nous ne trouvons aucun motif de nous ranger à cet avis. Les phrases chaudes, affectueuses et, pour ainsi dire, amoureuses, sont vraiment adressées à Cavalieri ; et quand on est quelque peu familier avec la vie du seizième siècle, on ne saurait en être surpris. Il y a même un passage de Condivi qui peut fort bien faire allusion à cette correspondance et justifier la grande admiration de Buonarroti pour le beau Cavalieri : « Il a aimé aussi la beauté du corps, en homme qui en connaît à merveille tous les secrets ; et il l'a aimée à un degré tel que, pour certains êtres grossiers et qui ne sauraient rien comprendre à l'amour de la beauté, s'il n'est lascif et déshonnête, ce fut une occasion de penser et de dire du mal de lui. » Les anciens biographes sont tous d'accord pour faire en chœur l'éloge de sa vertu ; et Scipione Ammirato, dans son histoire, résume leur témoignage en ces termes : « Buonarroti ayant vécu quatre-vingt-dix ans, dans un si long laps de temps qui prêtait matière à tant d'occasions de pécher, on n'a pas trouvé à relever chez lui la moindre tache, la moindre irrégularité de mœurs. »

Son amour pour Vittoria est le seul dont les biographes aient conservé le souvenir ; et la franche liberté avec laquelle ils en ont parlé témoigne assez de la grande noblesse de ce sentiment. Condivi écrit : « Par exemple, il aima passionnément la marquise de Pescara ; il s'était

épris de son divin génie, et il était payé en retour d'un amour sans bornes. Il a encore d'elle beaucoup de lettres, pleines d'une passion honnête et d'une grande douceur, et telles qu'un semblable cœur pouvait les dicter. A son tour, il avait écrit pour elle maint et maint sonnet où éclate une passion pure et douce. Plus d'une fois la marquise quitta Viterbe et autres lieux où elle s'était rendue en villégiature pour passer l'été; elle revint à Rome, sans autre motif que de voir Michel-Ange. Il avait lui-même tant d'amour pour elle que je me rappelle lui avoir entendu dire que son plus grand regret était, quand il alla assister à ses derniers moments, de n'avoir pas déposé un baiser sur son front et sur son visage, comme il avait baisé sa main. La mort de la marquise le rendit à mainte reprise frappé de stupeur et comme insensé. Il fit, à la requête de cette femme, un Christ nu, au moment où il est descendu de la croix; ce corps mort, qui s'abandonne, tomberait aux pieds de la très Sainte Mère, s'il n'était soutenu sous les bras par deux petits anges. La Vierge, assise au pied de la croix, tout en pleurs, en proie à l'affliction, lève vers le ciel les deux mains, les bras étendus, en jetant ce cri (on le voit écrit sur l'arbre de la croix):

Non vi si pensa quanto sangue costa!

La croix est sur le modèle de celle que portaient les Blancs en procession, au temps de la peste de 1348, et qui fut plus tard déposée dans l'église Santa Croce à Florence.

» Il fit encore pour l'amour d'elle le dessin d'un Jésus en croix, non pas mort, comme on le représente d'ordinaire, mais dans une attitude divine, le visage levé vers son Père; il a l'air de dire: *Heli heli!* Aussi peut-on voir que ce corps ne tombe pas avec l'abandon d'une chose morte; il est vivant, il souffre, et on devine à ses contorsions toute l'atrocité du supplice. »

Vasari ajoute aussi d'une façon précise que Michel-Ange fit pour Vittoria un Christ et la Samaritaine au puits.

Toutes ces œuvres sont aujourd'hui perdues; on en trouve des gravures ou des copies qu'on a la prétention de faire passer pour des originaux. On connaît la *Descente de croix* par la copie de Se-

bastiano del Piombo, dans la collection de Blaise Castle; à Liverpool on voit une reproduction de Jésus et de la Samaritaine, œuvre d'un inconnu. Les copies du *Crucifiement* abondent; quelques-unes sont dues au pinceau de bons artistes, tels que Marcello Venusti, Daniele da Volterra et Alessandro Allori. Nous ne dirons rien du prétendu portrait de Vittoria attribué d'une façon tout arbitraire à Michel-Ange lui-même.

Revenons à Vittoria Colonna. Née à Marino, en 1490, elle fut mariée à l'âge de dix-sept ans au marquis de Pescara. Sa beauté était de race et d'un type sérieux; elle y joignait une grande culture d'esprit et une exquise délicatesse de sentiments; on eût dit qu'elle résumait en sa personne tous les mérites de la noblesse des Colonna et des Feltreschi; sa mère, fille de Frédéric duc d'Urbin, appartenait à cette famille. Elle fut profondément attachée à son mari, magnifique et valeureux soldat; après sa mort, survenue en 1525, lorsque sa mémoire fut vouée à l'exécration pour avoir trahi Morone et la cause italienne, l'amour de sa femme ne subit aucune atteinte. Elle se voua à une vie solitaire, et continua à célébrer Pescara dans ses vers, l'appelant son *Soleil*.

A l'époque où commencèrent ses relations affectueuses avec Michel-Ange, elle approchait de la cinquantaine; lui-même était près d'avoir soixante-quatre ans. La froideur de l'âge contribua sans doute à accentuer le caractère vertueux de leur tendresse; mais elle n'enleva rien assurément à sa force et à sa chaleur.

On a bien peu de chose de la correspondance échangée entre ces deux amants platoniques: quelques lettres de Michel-Ange sans importance, quelques-unes de Vittoria, dans lesquelles elle l'appelle *mon très cordial seigneur* et *mon ami très particulier;* elle le remercie des œuvres qu'il a faites pour elle et lui parle de Dieu en termes d'une dévotion profonde. Toutefois, il semble résulter d'une lettre de Vittoria que leurs rapports épistolaires furent tout d'abord fréquents; car elle lui dit sur un ton de légère plaisanterie que s'ils ne modèrent pas cette ardeur d'écrire, il ne leur restera plus de temps, à elle pour prier, à lui pour travailler. « Je n'ai pas répondu plus tôt à votre lettre, parce que la mienne en était en quelque sorte la réponse naturelle. J'ai pensé

que si vous et moi nous continuions cette correspondance, comme nous y invitent mon engagement et votre courtoisie, il faudrait que je laisse là la chapelle de Sainte Catherine, sans pouvoir me trouver aux heures régulières dans la compagnie de ces sœurs ; et que vous abandonniez vous aussi la chapelle de Saint Paul, ne pouvant plus y arriver avant le jour pour y passer la journée entière dans le doux commerce de vos peintures. Avec leur caractère de vérité elles vous parlent aussi nettement que les personnes vivantes qui m'entourent. Ainsi nous manquerions à tous nos devoirs, moi envers les épouses, vous envers le Vicaire de Jésus-Christ. Connaissant votre solide amitié et votre affection si sure, fortifiée par ses attaches chrétiennes, je ne crois pas utile d'ajouter par mes lettres aux déclarations des vôtres ; mais je veux attendre, avec un esprit bien préparé, une occasion essentielle de vous servir, en priant ce Dieu, dont vous me parliez d'un cœur si ardent et si humble à mon départ de Rome, qu'il me soit donné de vous trouver à mon retour avec son image renouvelée et vivifiée dans votre âme par l'ardeur d'une vraie foie, comme vous l'avez si bien représentée dans ma Samaritaine. »

LES SOUVENIRS DE FRANCESCO DA OLANDA. LES POÉSIES DE MICHEL-ANGE.

Vittoria resta longtemps dans un couvent à Viterbe, puis elle s'établit à Rome, où elle eut toute facilité pour entretenir des relations plus fréquentes avec Michel-Ange dans un cercle de savants et d'artistes.

Francesco da Olanda, architecte et peintre en miniature, nous a laissé de ces réunions une vivante description. Né un peu avant 1520, il publia en 1549 un *Dialogue de la peinture à Rome,* retrouvé et publié en 1846 par le comte Raczynski.

Francesco da Olanda, de retour à Lisbonne après un séjour à Rome où le roi de Portugal l'avait envoyé étudier les arts, écrit qu'il a connu Michel-Ange par l'intermédiaire de Lattanzio Tolomei et de messire Blosio, secrétaire du pape. Il raconte ensuite qu'un jour il alla retrouver Lattanzio dans l'église Saint Sylvestre à Monte-Cavallo où s'était déjà

rendue Vittoria Colonna. Lattanzio fit un éloge de la marquise, dans lequel il l'appelait une des plus illustres dames du monde pour la beauté, la culture de l'esprit, la dignité, la piété et le sentiment religieux. Dans l'église, un frère faisait un commentaire des Epîtres de Saint Paul. Dès qu'il eut fini, la marquise dit en plaisantant : « Je gage que messire Francesco aurait mieux aimé entendre Michel-Ange parler peinture ! » Et, appelant un serviteur, elle lui donna l'ordre d'aller chercher Michel-Ange et de lui dire qu'on l'attendait à Saint Sylvestre, où il trouverait, avec la fraîcheur et la tranquillité, une bonne compagnie. Le serviteur venait à peine de sortir quand il rencontra précisément Michel-Ange qui gravissait l'Esquilin, avec son fidèle Urbin, dans la direction des Thermes de Dioclétien, et il l'amena avec lui à l'église.

La marquise (nous continuons à traduire) se leva pour le recevoir, et resta debout quelque temps avant de le faire asseoir entre elle et messire Lattanzio. Francesco da Olanda s'assit un peu à l'écart. Après quelques instants de silence, la marquise, fidèle à son principe de faire honneur à la fois aux personnes à qui elle parlait et au lieu où elle se trouvait, commença avec un art qu'on ne saurait ni décrire ni imiter à parler de mille choses avec infiniment d'esprit et de bonne grâce, mais sans jamais aborder le sujet de la peinture; elle tenait à s'assurer tout d'abord de l'humeur de Michel-Ange. Elle manœuvrait comme un capitaine qui veut s'emparer d'une place inexpugnable, avec ruse, en employant toutes les ressources de la tactique ; tandis que le maître se tenait sur la défensive, comme s'il eût été assiégé.

La marquise tourna largement autour du sujet : « C'est un fait bien connu, dit-elle, que quiconque prétendra engager la lutte sur le terrain de l'esprit et de la finesse avec Michel-Ange, sera complètement battu. Aussi, vous le verrez, messire Lattanzio, il nous faudra lui parler en peu de mots procès et peinture pour avoir raison de lui et le réduire au silence. »

L'entretien se poursuivait ainsi, subtil et plein de charme, devant un auditoire ravi. Vittoria insistait auprès de Buonarroti : « Vous avez le mérite de vous montrer libéral avec sagesse et non pas prodigue avec ignorance. Aussi vos amis mettent-ils votre caractère au-dessus

ESQUISSE DE LA GALERIE DES OFFICES.

de vos œuvres; et quiconque vous connaît à fond estime que chez vous ce qu'il y a de moins parfait ce sont vos productions artistiques. Pour moi, je suis d'avis que vous ne méritez pas moins d'éloges pour la manière dont vous savez vous isoler, éviter nos inutiles propos, vous refuser à peindre pour le compte de tous les princes qui vous recherchent, pour suivre solitairement votre voie, tout entier absorbé par votre travail. »

« Madame, reprit Michel-Ange, vous me louez beaucoup plus que je ne le mérite; mais puisque nous sommes en train de discourir, permettez que je présente une plainte contre une partie du public, en mon nom et au nom de quelques peintres de mon caractère. Des mille opinions fausses qui circulent sur le compte des peintres célèbres, la plus accréditée est celle qui les représente comme bizarres, d'un abord difficile, insupportables, tandis qu'ils sont les plus accommodants des hommes.... Les désœuvrés ont tort de prétendre qu'un artiste tout entier absorbé par ses travaux s'abandonne aux compliments pour leur être agréable, parce que bien peu s'occupent de leur métier avec un véritable intérêt.... Je puis assurer à Votre Excellence que Sa Sainteté elle-même me cause souvent des ennuis et de la peine en me demandant pourquoi je ne me laisse pas voir plus souvent.... Alors je réponds que j'aime mieux travailler pour Sa Sainteté que de rester un jour entier en sa présence, comme tant d'autres. »

Il ajouta que, du reste, ses travaux lui avaient valu une grande liberté même en présence du pape; si bien qu'il lui arrivait parfois d'oublier de se découvrir, tout occupé qu'il était par le sujet qui intéressait le souverain pontife. « L'artiste qui se préoccupe plus des ignorants que de sa profession, l'artiste qui n'a rien d'original, d'étrange, ne sera jamais un homme supérieur. Les esprits grossiers et vulgaires se trouvent sans lanternes sur les places publiques du monde entier. »

L'assistance entière fit chorus aux paroles du maître. Vittoria cita des exemples anciens; Tolomei déclara que les artistes étaient riches entre les riches, parce que la gloire était d'une essence plus haute que l'argent, qu'une œuvre d'art conférait une gloire plus rare que la conquête d'une province. L'empereur Maximilien, accordant une faveur

à un artiste, disait : « *Je puis faire à mon gré des comtes et des ducs ; mais il n'appartient qu'à Dieu de faire un grand peintre.* »

Ainsi fut introduit à la dérobée dans la trame des propos le sujet de la peinture, et la conversation continua avec prudence jusqu'à ce que la marquise dît enfin : « Je désire vivement savoir ce que vous pensez de la peinture flamande ; car elle me paraît plus religieuse que la peinture italienne. »

Michel-Ange prit alors la parole : « La peinture flamande plaira généralement aux personnes pieuses beaucoup plus que n'importe quelle peinture italienne. Celle-ci ne leur fera jamais verser une larme ; celle-là en fera couler abondamment ; mais ce résultat sera dû moins à la vigueur et au mérite de la peinture qu'à la sensibilité des âmes pieuses. La peinture flamande paraîtra belle aux femmes, surtout aux vieillards et aux enfants ; de même aux moines, aux religieux et à tel ou tel noble, sourd à la véritable harmonie. En Flandre, on peint de préférence, pour donner le change sur le spectacle du monde extérieur, ou des choses qui charment, ou des sujets dont on ne peut dire de mal, tels que les saints et les prophètes. Ordinairement on y met en scène des chiffons, des chaumières, des champs très verts ombragés d'arbres, des rivières, des ponts, c'est-à-dire des *paysages* avec quelques petits personnages çà et là. Quelque satisfaction que puissent éprouver certains yeux à cette vue, cela ne saurait représenter un art véritable ; aucune proportion, aucune symétrie, aucun soin dans le choix, aucune grandeur. Bref, une semblable peinture est sans corps et sans vigueur, bien qu'ailleurs on peigne plus mal qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, je n'entends pas pour cela lui enlever tout mérite ; mais elle veut rendre à la perfection trop de choses, quand une seule suffirait, eu égard à son importance ; et ainsi elle ne réussit à en exprimer aucune d'une façon tout à fait satisfaisante. Le nom de vraie peinture il faut le réserver uniquement aux œuvres qui se font en Italie ; et c'est pour ce motif que la bonne peinture est dite *peinture italienne.* La bonne peinture est par elle-même noble et religieuse, parce que rien n'élève l'âme d'un homme bien né et ne le rapproche plus de la piété que la difficulté à vaincre pour atteindre la perfection, par laquelle on se rapproche de Dieu et on s'unit à Lui.

Oui, la bonne peinture n'est autre chose qu'une copie des perfections divines, une ombre de son pinceau, une musique, une mélodie; si bien que seule une très vive intelligence peut en comprendre la difficulté. »

Il n'y a donc, au dire de Buonarroti, que les Italiens pour bien peindre. Il s'étend sur cette idée, tandis que Francesco da Olanda recherche les raisons pour lesquelles cet art peut fleurir en Italie mieux que partout ailleurs; et la noble Vittoria fait avec une telle passion l'éloge de la peinture et de ses effets moraux que l'émotion mouille ses yeux de larmes.

Francesco cite dans son *Dialogue* d'autres séances tenues à Saint Sylvestre; on y trouve, en dépit de l'arrangement littéraire, un bon tableau de la haute culture de la société italienne au XVI[e] siècle. Vittoria Colonna mourut en 1547, et son illustre ami, *fou* de douleur, célébra sa mort dans un madrigal; mais dans ce madrigal, écrit dans une heure de tristesse par un homme d'un si grand génie et d'un si grand cœur, on sent l'artifice. Le ciel, dit le poète, n'a donné qu'à Vittoria une beauté parfaite; car s'il l'avait répartie entre tous les mortels, pour la ravoir, il lui faudrait les faire tous mourir!

Michel-Ange, nous l'avons vu, a écrit quelques vers. Bien qu'il ne s'élève pas au-dessus des poètes de son temps, esclaves des conceptions et des formules dont Pétrarque avait donné le modèle, il lui arrive pourtant d'exprimer souvent avec une admirable vigueur des pensées belles, nobles et vigoureuses, grâce peut-être à l'étude passionnée qu'il faisait de la *Divine Comédie*. Déjà Berni, dans son épître à Sebastiano del Piombo, relève ces mérites, en apostrophant les poètes infatués du style à la mode:

> Tacete unquanco, pallide viole
> e liquidi cristalli e fere snelle....
> Ei dice cose, e voi dite parole.[1]

Michel-Ange composa quelques sonnets dans sa jeunesse; mais la plupart de ses poésies sont l'œuvre de sa vieillesse précisément pendant son dernier séjour à Rome.

---

[1] « Faites silence, une bonne fois, pâles violettes, eaux cristallines et fauves agiles; ses poésies sont pleines de choses; vous n'avez pour vous que des mots. »

Io fui, già son molt' anni, mille volte
ferito e morto, non che vinto e stanco
dalla tua forza; ed or che 'l crine ho bianco
attenderò le tue promesse stolte?

Quante fiate hai strette e quante sciolte
mie voglie, lasso! e con che sprone al fianco
m' hai fatto diventar pallido e bianco,
bagnando 'l petto con lacrime molte?

Di te mi dolgo, amor; teco, amor, parlo,
scevro da tue lusinghe; a che bisogna
prender l' arco crudel, tirar a vuoto?

In legno incenerito o sega o tarlo
che vale? e correr dietro è gran vergogna
a chi troppo ha perduto e lena e moto.[1]

Voici un autre sonnet qui témoigne de sa grande admiration pour Dante :

Quanto dirne si de' non si può dire,
che troppo agli orbi il suo splendor s' accese;
biasmar si può più il popol che l' offese,
ch' al suo men pregio ogni maggior salire.

Questi discese a' merti del fallire,
per l' util nostro, e poi a Dio ascese;
e le porte che 'l ciel non gli contese,
la patria chiuse al suo giusto desire.

Ingrata, dico, e della sua fortuna
a suo danno nutrice, ond' è ben segno
ch' ai più perfetti abonda di più guai.

Fra mille altre ragion sol ha quest' una:
se pur non ebbe il suo esilio indegno,
simil uom nè maggior non nacque mai.[2]

---

[1] « Mille fois, il y a longtemps déjà, tu m'as frappé jusqu'à la mort, non content de me vaincre et de m'écraser de ta puissance; et maintenant encore, avec mes cheveux blancs, j'écouterais tes vaines promesses?

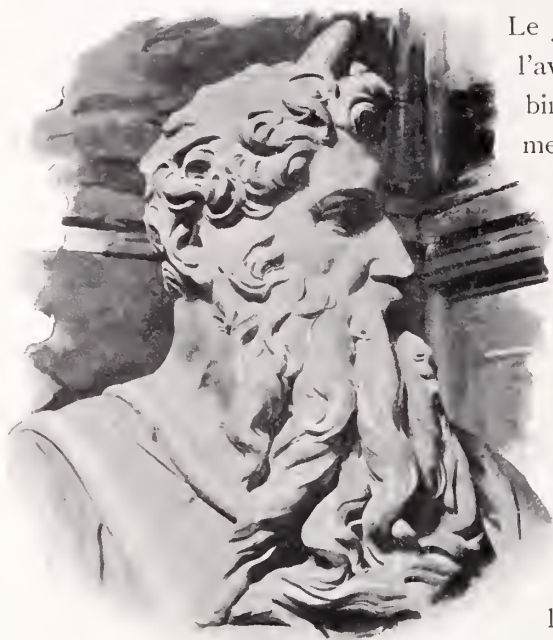
» Combien de fois n'as tu pas contenu et déchaîné mes désirs, hélas! l'éperon au flanc, combien de fois ne m'as tu pas fait pâlir et baigner ma poitrine de larmes abondantes!

» Amour, amour, c'est par toi que je souffre; je te le dis, tes promesses ne sauraient plus me tenter; pourquoi bander ton arc cruel et tirer en pure perte?

» Sur le bois consumé, la scie et le ver peuvent-ils mordre? C'est une honte de poursuivre l'infortuné hors d'haleine, éperdu. »

[2] « Dire de lui ce qu'il faudrait en dire est chose impossible. Son éclat éblouit, aveugle. S'il est facile de blâmer le peuple qui l'a méconnu, il l'est moins de dépasser en hauteur le moindre de ses mérites.

» Il descendit jusqu'aux supplices, juste punition des crimes, pour notre

ENCORE LE TOMBEAU DE JULES II.

Le *Jugement* terminé, comme nous l'avons dit, Guidubaldo, duc d'Urbin, crut le moment venu de réclamer une fois encore l'achèvement du tombeau de Jules II. Mais au mois de novembre 1541 il reçut une lettre du cardinal Ascanio Parisani, qui le priait de consentir à ce que le monument s'achevât par les mains d'autres artistes, soumis à la direction de Michel-Ange ; car le maître était encore engagé pour les peintures de la Chapelle Pauline, que le pape voulait voir mener rapidement à bonne fin.

Le duc écrivit environ trois mois après à Michel-Ange (6 mars 1542) que, désireux de donner satisfaction au désir du pape, il acceptait ses propositions : « Je suis très content de cet arrangement ; vous ferez placer dans le tombeau élevé à la sainte mémoire du pape Jules, mon oncle, les trois statues *exécutées entièrement et achevées de votre main* (y compris le *Moïse*), vous surveillerez l'achèvement définitif de l'œuvre, conformément aux dernières conventions que vous avez pris, me dit-on, volontairement et sans hésiter, l'engagement d'accepter. Il vous sera

---

édification ; puis il s'éleva jusqu'à Dieu ; et tandis que le ciel lui ouvrait ses portes, sa patrie fermait les siennes à son légitime désir.

» Oui, elle fut ingrate ; oui, c'est pour le plus grand malheur du poète qu'elle fut la nourrice de celui qui fait sa gloire. C'est bien la preuve qu'aux plus parfaits sont réservées les plus grandes douleurs.

» Entre mille, une seule excuse lui reste : si elle ne rougit pas de l'avoir indignement exilé, c'est que jamais le monde n'avait encore produit un homme semblable à lui, ni plus grand. »

permis ainsi de faire exécuter les trois autres statues par un autre bon sculpteur, d'un mérite reconnu, mais d'après vos dessins et avec le concours de votre expérience. »

TOMBEAU DE JULES II.

Les termes de cette lettre étaient plus courtois que d'habitude; Guidubaldo se proposait assurément, en agissant ainsi, de gagner les bonnes grâces du pape; et à vrai dire, si l'on songe aux engagements pris antérieurement à différentes reprises par Michel-Ange, il se montrait vraiment accommodant. Mais déjà à cette date les ennuis et les

années pesaient d'un poids trop lourd sur les épaules du maître pour qu'il lui fût possible de s'occuper à la fois de peinture et de sculpture. Il se vit obligé de supplier Paul III de lui laisser un peu de liberté pour les travaux du tombeau. Le pape à son tour s'appliqua à contraindre le duc à donner à Michel-Ange la permission de ne faire de sa propre main que la statue du *Moïse*.

Le résultat de ces nouvelles manigances ne fut pas heureux, comme il était aisé de le prévoir. Le 20 août de la même année on fit une nouvelle et dernière convention, qui devait être présentée à la ratification du duc lui-même; elle était passée entre Michel-Ange et les agents du duc d'Urbin, *par l'intermédiaire de Sa Béatitude et en sa présence*. « D'un commun accord et avec une volonté commune, les seigneurs ambassadeurs ci-dessus désignés et messire Michel-Ange ont cassé, annulé et invalidé, et tiennent pour cassé, annulé et invalidé le contrat conclu à la date du 29 avril 1534, ainsi que tous les autres contrats et écritures au sujet du dit *tombeau*, antérieurs ou postérieurs au dit contrat. »

Michel-Ange déclarait avoir déjà déposé à la banque de Silvestro da Montauto à Rome 1400 écus en monnaie comme garantie de l'achèvement de l'œuvre; il continuerait à payer sur cette somme Francesco dit Urbino (pour le travail d'équarrissage et pour tous les transports de marbres à San Pietro in Vincoli, *où le tombeau est commencé*), et Raphaël da Montelupo, « pour la fourniture de cinq statues.... à savoir : une Notre-Dame avec l'Enfant Jésus dans les bras, qui dès maintenant est tout à fait achevée; une Sibylle, un Prophète, une Vie active et une Vie contemplative (Lia et Rachel), ébauchées et presque achevées de la main même du dit messire Michel-Ange. Ces statues, maître Raphaël les livrera à loisir, quand il en aura le temps. » Dans les clauses suivantes, il était question de la ferme résolution du pape de délivrer entièrement et pour toujours le maître des préoccupations morales de cette interminable affaire, en exigeant la promesse que « jamais à propos de cette œuvre,... ni à propos de l'argent que Michel-Ange avait reçu, ni à propos de la dite maison, en aucun temps, dans la mesure où Son Excellence le pourra, le dit Michel-Ange ne serait molesté par Son Excellence le duc ci-dessus désigné, ni par personne en son nom,

LE MOÏSE.

ni par personne sous quelque prétexte que ce soit, sous couleur d'hérédité, de parenté, d'amitié, d'exécution de testament ou d'écritures publiques ou privées faites à ce sujet, ni protestations *etiam* secrètes; déclarant que, par ce contrat, *il se faisait un silence éternel* sur cette affaire du tombeau. »

Le duc trouva qu'on demandait trop; et quiconque voudra s'en tenir aux multiples contrats intervenus depuis le commencement ne manquera pas de lui donner raison. Du projet d'un colossal mausolée, formant un tout à part, décoré d'un peuple de plus de quarante statues, on était peu à peu descendu à un monument relativement modeste, orné seulement de six statues, adossé à une muraille, dans une église bien inférieure à Saint Pierre pour son illustration et sa magnificence. Encore si les statues étaient toutes l'œuvre de Michel-Ange!

Au lieu de cela, on demande d'abord que trois de ces statues soient confiées à un autre artiste. Pour faire plaisir au pape, le duc se résigne. Ce n'est pas assez. On revient à la charge. Ce n'est plus trois statues que le maître donnera, mais une seule!

Guidubaldo perdit patience; mais pour ne pas sortir des bornes, il attendit longtemps avant de donner sa réponse, refusant de ratifier la convention, à la grande confusion de son ambassadeur Girolamo Tiranno (qui, comptant sur l'influence du pape, avait déjà traité avec Raphaël da Montelupo pour l'achèvement de cinq statues) et à la grande douleur de Michel-Ange, qui, pour en finir honorablement, désirait obtenir du pape un peu de liberté pour donner satisfaction au duc d'Urbin.

La fameuse lettre d'octobre 1542, éditée par Ciampi, et citée maintes fois, commence tristement ainsi : « Votre seigneurie me fait dire que j'aie à peindre et que je ne me préoccupe de rien. Je réponds qu'on peint avec le cerveau et non avec les mains; quand on n'a pas sa tête à soi, on s'expose à être blâmé; mais tant que cette affaire ne sera pas réglée, je ne ferai rien de bon. La ratification du dernier contrat n'arrive pas; et en exécution de l'autre contrat passé en présence du pape Clément, je suis chaque jour lapidé comme si j'avais crucifié le Christ. »

Michel-Ange écrivait en même temps à Luigi del Riccio : « Puisque la ratification n'arrive pas, je me suis décidé à rester chez moi et

à finir les trois statues, comme il est entendu avec le duc; cela me convient mieux que de me traîner chaque jour au Palais; se fâche qui voudra. Il me suffit d'avoir agi de telle sorte que le pape ne peut se plaindre de moi. La ratification ne m'aurait causé aucun plaisir; elle n'eût été agréable qu'au pape qui voulait me consacrer à ses peintures. Il suffit, je ne vais pas me mettre entre Sa Sainteté et le duc; et si le pape s'est aperçu que j'ai abandonné sa peinture, qu'il envoie chercher l'ambassadeur. »

C'est avec raison que Michel-Ange doutait de l'assentiment du duc. Enfin, pressé par une réponse de monseigneur de Sinigaglia, il déclara (le 24 octobre) qu'il n'entendait plus transiger sur les accords passés un an auparavant, que le sculpteur devait donner au moins trois statues achevées de sa main : « Il me semble, ajoutait-il, que je ne puis ni ne dois faire autrement; la chose ne me touche qu'en considération de ceux qu'elle touche, et je crois que Sa Sainteté, tenant compte de cela, doit se tenir pour satisfaite que j'aie consenti à accorder et que je sois sur le point de faire ce qu'honnêtement je dois et je peux. » Il concluait en disant que, pour toutes ces raisons, il était résolu à refuser la ratification.

LIA OU LA VIE ACTIVE.

Michel-Ange voulut couper court. Il mit la dernière main au *Moïse* et il acheva également, à contre-cœur, les statues médiocres et froides de la *Vie active* et de la *Vie contemplative*.

Comment a-t-on pu mettre en doute que ces deux dernières statues soient de lui? Comment ne pas reconnaître la main du maître dans cette manière large, et bizarre en même temps, d'une allure décidée? Quelle différence avec les statues de Raphaël da Montelupo qui sont au-dessus? Comment ne pas ajouter foi au témoignage des deux anciens

biographes du maître et se refuser à l'évidence des documents les plus certains?

Voici tout d'abord une lettre de Michel-Ange à ses banquiers, en date du 25 janvier 1545; il donne l'ordre de payer à Raphaël da Montelupo les trois statues faites par lui (trois, et non pas cinq!), « placées à San Pietro in Vincula au tombeau du pape Jules: soit une Madone avec l'Enfant Jésus dans les bras, une Sibylle et un Prophète. » Voici enfin une autre lettre (postérieure de neuf jours) à Silvestro da Montauto, où il déclare: « Sur les cinq statues, notre seigneur le pape m'ayant, à ma prière, et pour m'être agréable, accordé un peu de temps, j'en ai donné deux de ma main: c'est-à-dire la *Vie contemplative* et la *Vie active*.... Puis le dit Raphaël a fourni les autres trois et les a mises en œuvre, comme on peut le voir dans le dit tombeau. » Dans cette lettre, il demandait *quittance finale*, puisque enfin, grâce à Dieu, après quarante ans ce travail était achevé (1505-1544).

RACHEL OU LA VIE CONTEMPLATIVE.

Mais il était écrit que, même après le règlement des dépenses et la fin de fatigues en grande partie inutiles, il y aurait encore un long enchaînement d'ennuis et de douleurs qui devaient empoisonner la vie de l'illustre maître. Le duc continua en effet à se déclarer mécontent de lui, à se tenir pour médiocrement satisfait du tombeau, qui était infiniment au-dessous de son attente, des mérites de Jules II, des sommes dépensées, et, réserve faite pour le *Moïse*, au-dessous du talent même de Michel-Ange!

Et Michel-Ange, déjà vieux, tourmenté déjà par les premières infirmités, se laissait gagner de plus en plus par l'affliction, au grand déplaisir de son entourage et de tous ceux qui l'élevaient si haut pour ses nombreux mérites.

Annibal Caro chercha à arranger les choses, en décidant le duc, par l'intermédiaire d'Antonio Gallo, à faire entendre une bonne parole de paix et de *pardon*. « Je vous donne ma parole qu'il est dans une si grande détresse de se voir dans la disgrâce de Votre Excellence, que cela seul est capable de l'achever avant qu'il soit longtemps. Sans parler des raisons que l'on peut alléguer en sa faveur, voyez comment on pourrait obtenir par surcroît son pardon; et certes Son Excellence pourra s'en faire gloire en donnant une preuve de cette générosité qu'elle montre dans toutes ses actions. Ce sera le moyen de prolonger la vie de cet homme, unique en son genre, de lui rendre la consolation et de le gagner à vous à jamais. » Caro écrivait cette lettre au mois d'août 1553. Nous n'avons pas la réponse de Gallo; mais d'après une nouvelle lettre de Caro, trois mois plus tard, on voit que le duc n'était pas encore apaisé. « Je vous remercie autant que je le peux; et en même temps je vous prie de continuer à justifier Michel-Ange, et de lui valoir enfin cette grâce qu'il désire si vivement. Ce sera une consolation pour ce bon vieillard et un titre d'honneur pour votre maître, qui recevra certainement à ce propos les louanges et les félicitations de tous. »

ÉBAUCHE
DANS LA GROTTE BUONTALENTI.

Il ne nous a été conservé aucun autre renseignement sur cette laborieuse et interminable affaire. La complaisance de Michel-Ange dut peut-être y mettre fin, grâce à l'exécution d'un travail dont il sera question plus loin.

Dans aucun des contrats et des documents relatifs au tombeau que nous avons examinés, on ne trouve la plus légère mention de la statue de Jules II, que l'on voit étendue sur le sarcophage au beau milieu du monument. Ni Vasari, dans la première édition de ses *Vies* (1550), ni Condivi, qui publia la biographie de son maître en 1553, ne par-

lent de cette statue. Nous savons cependant, pour chacune des autres, par qui elles furent exécutées; nous savons que le travail d'équarrissage et d'ornement fut confié à Giovanni Marchesi et à Urbino; enfin c'est un fait bien connu que les armoiries, dessinées par Michel-Ange lui même, furent exécutées en marbre par Battista di Donato Berti.

Vasari mentionne pour la première fois cette statue dans la seconde édition de son fameux ouvrage, c'est-à-dire en 1568 (quatre ans après la mort de son maître). Il dit en décrivant le tombeau : « Une statue du pape Jules II, représenté couché sur le second étage du monument, est l'œuvre du sculpteur Maso del Bosco. » A quelle date et sur quel ordre Maso del Bosco, c'est-à-dire Tommaso di Pietro Boscoli da Fiesole (né en 1501, mort en 1574), fit-il cette œuvre? Les historiens de l'art ont négligé de s'occuper de cette question; quelques-uns se bornent à mentionner le fait; d'autres, sans plus de façons, le passent complètement sous silence.

ÉBAUCHE
DANS LA GROTTE BUONTALENTI.

Nous pensons qu'elle fut ajoutée au dernier moment, pendant que l'on mettait en place la partie supérieure du monument avec les trois statues achevées par Raffaello da Montelupo; peut-être même plus tard; mais sans aucun doute, avec le consentement de Michel-Ange qui, en faisant ajouter la statue du pape, donna probablement satisfaction à un désir du duc d'Urbin.

Ainsi, ce tombeau qui avait coûté tant d'argent, qui avait été le sujet de tant d'angoisses, et par dessus tout de tant de fatigues inutiles, s'achevait avec la collaboration d'artistes médiocres et au grand mécontentement de Guidubaldo d'Urbino.

On voyait sur les bases et dans les niches les œuvres mal venues de simples disciples; et en présence de ce spectacle, ce devait être pour l'illustre maître un vrai tourment de penser à la dispersion çà et

là de ces autres statues ou de ces ébauches, les *Captifs*, aujourd'hui au Louvre, ou dans la grotte Buontalenti à Pitti, le *Génie victorieux*, enfants de sa pensée et de sa main, conçus et exécutés pour la décoration du tombeau et la glorification de Jules II !.

Mais c'est le cas de répéter avec le cardinal de Mantoue que, seule, la statue du *Moïse suffirait à faire honneur au tombeau*.

« Il n'y a pas d'œuvre d'art, a écrit Gino Capponi, qui prête à la critique une matière plus aisée ; il n'y en a pas non plus qui vous laisse une impression aussi forte que le *Moïse*. » Qui oserait aujourd'hui encore insister sur ces curiosités, ces naïvetés de la critique, la longueur de la barbe, l'excessive vigueur des formes, l'ampleur surabondante des vêtements ? Qui s'arrête aux pauvres conceptions de ceux qui font consister l'art dans une sèche reproduction de la réalité ?

ÉBAUCHE
DANS LA GROTTE BUONTALENTI.

ÉBAUCHE
DANS LA GROTTE BUONTALENTI.

C'est bien là le héros biblique, le guerrier qui arracha son peuple à la longue tyrannie des Pharaons, qui le guida à travers la mer et le désert, qui régla par des lois invariables sa liberté, sa vie, sa propriété, ses mœurs. Son corps a une robustesse surhumaine ; son visage est plein de dédain et de pensée. Il semble que ses muscles vibrent encore de cette soudaine agitation qui envahit son âme, quand il entendit les terribles paroles de Dieu : « Va, des-

cends; car le peuple, que tu as tiré de la terre d'Égypte s'est corrompu; il a quitté la droite voie, il adore un veau.... Ma colère s'allumera contre lui. Je l'anéantirai. »

LE BUSTE DE BRUTUS.
LA *DESCENTE DE CROIX*. — LA *PIETÀ MINORE*.

Nous devons mentionner encore quelques autres sculptures de Michel-Ange et retenir qu'elles furent toutes commencées sous le pontificat de Paul III. Nous ne parlerons ni de la restauration des statues antiques du *Gladiateur mourant* et du *Fleuve*, ni du buste de ce pape qui se trouve à Naples, ni du *Saint Jean Baptiste* que l'on voit au Musée de Berlin, ni du *Martyre de Saint André* du Musée National à Florence, ni du petit *Saint Sébastien*, exposé au Musée de Kensington, œuvres dont l'attribution est douteuse; nous nous en tiendrons au buste de *Brutus*, à la *Descente de croix* et à la *Pietà minore*.

S. JEAN BAPTISTE.
(Musée de Berlin.)

Vasari dit que dans ce buste à peine dégrossi, dans ce bloc de marbre, il n'y avait que la tête qui fût un peu poussée, « à petits coups de gradine. » Il ajoute: « Michel-Ange l'avait fait d'après un portrait de Brutus gravé dans une cornaline antique, très ancienne, qui appartenait au sire Giuliano Ceserino; c'est à la prière de messire Donato Giannotti, son intime ami, que Michel-Ange fit ce buste pour le cardinal Ridolfi; c'est une œuvre rare. »

Le récit de Vasari est si clair, il repose sur des données si précises, qu'on ne s'explique pas comment quelques auteurs ont pu trouver une ressemblance entre ce Brutus et Lorenzino Médicis. Assurément on aurait tort de chercher dans cette œuvre les traits véritables du

meurtrier de César; une petite cornaline ne pouvait fournir qu'un *motif;* en outre il faut toujours tenir compte de la nature du génie de Michel-Ange, qui imprimait à tous les sujets les traits de sa puissante personnalité. On a fait observer avec raison que ce buste est d'un caractère tout moderne; c'est l'image d'un homme résolu et courageux, présentée comme la simple expression d'une idée, quelque chose comme une œuvre à la Shakespeare. En effet, bien que commencé de longues années après la chute de la République florentine, on peut considérer ce *Brutus* comme un vivant hommage offert par Michel-Ange à la Liberté. Condamné à servir toujours des princes et des papes, il aspirait passionnément vers elle ; aussi avait-il consacré une partie de son œuvre à sauver sa patrie des tyrans, au prix d'angoisses infinies et non sans vouer une haine mortelle à Alexandre Médicis. Mais si sa pensée, en cherchant à dégager son *Brutus* de la blancheur du marbre, s'animait au souvenir de la fin tragique de ce duc, il ne pouvait néanmoins esquisser sous le nom du fier romain de la République les traits d'un méprisable et infâme traître comme Lorenzino.

MARTYRE DE S.T ANDRÉ.
(Musée National de Florence.)

BRUTUS.
(Musée National de Florence.)

Vasari rapporte que, la tête n'ayant été traitée qu'à la gradine, le buste passa aux mains de Tiberio Calcagni, sculpteur florentin, pour

DESCENTE DE CROIX.
(Santa Maria del Fiore à Florence.)

être achevé. Mais celui-ci donna une grande preuve de sens en ne touchant pas à la tête, et en se bornant à sculpter le manteau qui

couvre les épaules et la poitrine; on reconnaît son travail à la disposition sage et traditionnelle des plis, aux traces d'un ciseau régulier, prudent et comme timide.

Tiberio travailla aussi au grand groupe de la *Descente de croix*, qui, porté de Rome à Florence, resta dans un dépôt de marbres jusqu'en 1722. A cette date, le grand-duc Cosme III le fit enlever et placer derrière le maître-autel de Santa Maria del Fiore.

C'est la dernière œuvre de sculpture du maître et la plus empreinte de passion. Condivi, qui la vit exécuter, écrit à ce propos sur le moment même : « A présent le maître a entre les mains un ouvrage de marbre qu'il traite avec complaisance, comme un sujet plein de pensées ; il faut à toute force que chaque jour il enfante quelque chose où il mette son âme. C'est un groupe à quatre personnages plus grands que nature ; un Christ que l'on descend de la croix, à l'état de cadavre, soutenu par sa Mère; on voit la Vierge se glisser sous le corps dans un mouvement admirable et le retenir avec sa poitrine, ses bras, ses genoux. Au-dessus d'elle, Nicodème vient à son aide ; il est debout, ferme sur ses jambes; il retient Jésus sous les bras, avec un mouvement plein de vigueur. A gauche, une des Maries; bien qu'accablée de douleur, elle n'en prête pas moins son utile concours pour achever ce que la Vierge seule dans l'excès de son affliction ne peut faire. Le Christ, comme un corps qui s'abandonne, tombe dans un affaissement de tous les membres ; mais dans une attitude bien différente du Christ que Michel-Ange avait fait pour la marquise de Pescaire et de celui de la Madonna della Febbre (*Pietà* de Saint Pierre). Il faut renoncer à décrire la beauté et la profondeur des sentiments qui éclatent sur le visage affligé, désolé des deux personnages secondaires et de cette Mère abîmée dans sa douleur. Mais cette description suffit. Je dois dire que c'est une œuvre rare, une des œuvres les plus travaillées qu'il ait faites jusqu'à ce jour; surtout parce que tous les personnages se distinguent très nettement; les vêtements de l'un ne sauraient être confondus avec ceux d'un autre. »

Mais depuis le moment où Condivi écrivait ces paroles, reproduites à peu de chose près par Vasari, le groupe resta inachevé, comme la plupart des œuvres de Michel-Ange. Il semble que la mauvaise qualité

du marbre plein d'émeri et gâté par des gerçures aurait pu le détourner tout à fait de ce travail; mais il s'en était certainement fatigué avant cela, pressé qu'il était par la nécessité d'achever d'autres travaux, toujours mécontent de ce qu'il faisait et toujours avide de donner une forme concrète aux visions qui s'offraient en tourbillon à sa pensée. Certainement la dernière raison de l'interruption de cette œuvre fut celle qu'il avait lui-même coutume d'indiquer en premier lieu, c'est-à-dire l'irritation causée par l'importunité d'Urbino, son serviteur, « qui chaque jour le pressait de l'achever. »

LA « PIETÀ »
(Palais Rondinini à Rome.)

Quoi qu'il en soit, dans un moment de colère il la brisa, peut-être en jetant contre elle son maillet, et il l'abandonna à Antonio, son domestique. « Aussi, Tiberio, ayant eu vent de cela, en parla à Bandino qui désirait avoir quelque chose de sa main. Bandino obtint que Tiberio promît à Antonio deux cents écus d'or, et il pria Michel-Ange de permettre qu'avec l'aide de ses modèles, Tiberio l'achevât pour lui; ce serait une occasion de ne pas laisser tant de travail improductif. Michel-Ange fut content de cette proposition, et il leur en fit présent. Le groupe fut enlevé sur le champ, puis reconstitué par Tiberio; quelques morceaux furent même refaits. Mais l'œuvre resta imparfaite par la mort de Bandino, de Michel-Ange et de Tiberio. Elle est actuellement entre les mains de Pierantonio Bandini, fils de Francesco, dans sa vigne de Montecavallo. Et pour en revenir à Michel-Ange, il fut nécessaire de lui trouver quelque travail de marbre, pour qu'il pût chaque jour s'occuper à sculpter; et on mit alors devant lui un autre bloc de marbre, sur lequel avait déjà été ébauchée une autre *Pietà,* différente de la première et beaucoup plus petite. »

Quelques auteurs croient que cette *Pietà* a été perdue; d'autres l'identifient avec cette œuvre à deux personnages, qui est beaucoup plus que dégrossie et qui se trouve au palais Rondinini à Rome.

TRAVAUX D'ARCHITECTURE. — MALADIES DE MICHEL-ANGE. MORT DE PAUL III.

Le renseignement donné par le biographe d'Arezzo, que Michel-Ange avait fait la *Descente de croix* avec la pensée que cette œuvre devrait servir à son propre tombeau, est très probablement vrai. D'au-

PETITE CHAPELLE DU CHATEAU S.T-ANGE.

tres artistes de la Renaissance eurent la même pensée; et il est impossible que, sans commande et sans but déterminé, le grand artiste consacrât un si grand effort à un travail d'une telle importance, lors-

qu'au milieu de tant de fatigantes occupations il trouvait à peine le temps de manger et de dormir.

Dans les dernières années du pontificat de Paul III, nous le trouvons occupé à faire le plan du tombeau de Cecchino Bracci (1544), jeune homme qu'il aimait et dont il chanta la mort en vers; nous le voyons appelé à donner son avis critique au sujet des fortifications du Borgo. Il règle l'agrandissement de la place du Capitole; il fait un projet pour une petite chapelle au sommet du Château S.^{t}-Ange; il exécute un projet de façade pour le Palais Sénatorial et le Palais des

PALAIS DES CONSERVATEURS À ROME.

Conservateurs, et il en commence l'exécution (les travaux devaient être modifiés et gâtés après sa mort); il couronne d'une magnifique corniche le Palais Farnèse, dont l'architecture était l'œuvre d'Antonio da Sangallo; il commence à restaurer les fondements du pont di Santa Maria.

Cependant François I^{re}, roi de France, lui fait demander d'autres travaux, et Cosme de Médicis cherche à l'attirer de nouveau à Florence, en lui promettant de le nommer membre du Sénat des Quarante-Huit. Le pape, pour le lier toujours davantage aux travaux qu'il avait le dessein d'exécuter et le garder à sa Cour, le nomme architecte de Saint Pierre au lendemain de la mort d'Antonio da Sangallo (1er jan-

vier 1547) et lui commande un nouveau projet, en lui laissant toute latitude pour changer la forme et la structure du monument, de licencier ou d'écarter ouvriers ou surveillants.

Toujours nouveaux titres de gloire, mais toujours fatigues nouvelles pour un homme qui avait déjà soixante-dix ans, et que tourmentaient les infirmités et les douleurs morales; c'était, pour le moral, la mort de Vittoria Colonna (février 1547), celle de Sebastiano del Piombo,

PALAIS FARNÈSE.

survenue quatre mois après (21 juin); au physique, les troubles graves qui se déclarèrent en 1546, 1548 et 1549; pendant ces crises on va répétant sans cesse à Florence la fable qu'il est mort ou moribond! « J'ai été très mal aujourd'hui, » écrivait Michel-Ange à son neveu Leonardo au printemps de 1548; « cependant je vais mieux maintenant. Je te l'écris, pour éviter que quelque bavard ne t'écrive mille mensonges pour te donner une émotion. » Un peu moins d'un an après, il revenait à la charge: « J'ai été très mal, jetant de hauts cris jour et nuit sans

dormir et sans prendre le moindre repos; d'après ce que disent les médecins, j'ai la pierre. Je n'en suis pas encore sûr; cependant je vais me soigner pour ce mal et on me donne bon espoir. Toutefois à mon âge et avec un mal aussi cruel, il n'y a pas grand'chose à se promettre.... Dis à la Francesca de prier pour moi; dis-lui que si elle savait dans quel état j'ai été, elle verrait qu'elle a bien des compagnons d'infortune. Cette infirmité m'est survenue par dessus le marché pour s'ajouter à tous mes ennuis et pour me faire attacher peu de prix à la vie. Patience! » La lettre se termine sur la recommandation faite à Leonardo de chercher « quelque grande misère à soulager dans une maison noble, » parce qu'il voulait la secourir dans l'intérêt de son âme. Quelques jours après, il écrit encore : « Cette maladie m'a fait songer à arranger les affaires de l'âme et du corps mieux que je ne l'aurais fait ; et j'ai rédigé quelque chose comme une ébauche de testament. »

Michel-Ange recouvra ses forces et se remit au travail; mais le 10 novembre de la même année 1549 meurt Paul III. Ce pape a été très diversement jugé; les historiens florentins l'ont fait avec une extrême perfidie; mais on le juge avec plus de modération si, tout en l'accusant de trop de rigueur contre les ennemis de l'Église et d'excès de faveur pour sa créature scélérate Pier Luigi et pour ses neveux, on a égard à la sagesse et au sens éclairé dont il fit preuve dans le choix de cardinaux excellents, si on fait le compte des grandes constructions et des œuvres d'art qu'il fit exécuter.

Michel-Ange ressentit beaucoup de douleur de cette mort. « La mort du pape m'a profondément ému et me cause pas mal de préjudice; car j'ai reçu de nombreux bienfaits de Sa Sainteté et j'en attendais mieux encore. C'est la volonté de Dieu; il faut prendre tout avec patience. Sa mort a été belle; il a gardé toute sa connaissance jusqu'à sa dernière parole. »

MICHEL-ANGE ARCHITECTE DE SAINT PIERRE.

Après un long conclave agité par la faction impériale, la faction française et celle des Farnèse, Giovanni Maria del Monte, qui avait déjà présidé le Concile de Trente, fut élevé au trône pontifical. Il prit

le nom de Jules III, et pendant les cinq années que dura son règne, entre ses actes de népotisme et ses divertissements dans ses jardins, il trouva le moyen de témoigner sa faveur à Michel-Ange, auquel il montra un attachement vraiment sincère et désintéressé. Il se préoccupa de ménager sa santé en lui épargnant toute fatigue et en lui demandant plutôt de donner des conseils que de faire des œuvres exigeant un effort de sa main. Il le fit juge de l'emplacement où devait s'élever le tombeau de son prédécesseur, commandé par Guglielmo della Porta ; il lui demanda son avis pour la villa qui prit de lui le nom de villa Giulia, en dehors de la Porta del Popolo, et il le chargea d'un projet pour la façade d'un palais qu'il se proposait de faire construire à côté de San Rocco ; il lui réserva toute décision au sujet des tombeaux de ses parents, à San Pietro in Montorio, commandés à Vasari et à Ammannato. Avec Michel-Ange il laissait de côté toute étiquette ; il s'arrêtait à parler avec lui s'il venait à le rencontrer dans les rues ; il le faisait asseoir près de lui en présence des cardinaux et des plus hauts seigneurs ; il disait qu'il ferait le sacrifice de quelques années de sa vie pour prolonger l'existence du grand artiste ; il donna à Ascanio Condivi le conseil d'écrire sa vie ; et, avant tout, il le protégea contre les perfidies de la *secte sangallesque* (comme l'appelle Vasari) ; ces perfidies s'exaspérèrent dès que le pape l'eût confirmé de nouveau (par un bref du 23 janvier 1552) dans les fonctions d'architecte de Saint Pierre.

Ce n'est pas ici le lieu de refaire l'histoire de la célèbre église ; mais pour distinguer l'œuvre de Buonarroti de celle des architectes précédents et expliquer les colères de la faction qui lui était hostile, il faut rappeler rapidement quelques faits.

L'antique basilique, bien qu'éprouvée par de nombreuses restaurations, avait duré, presque dans sa forme originelle, jusque vers le milieu du XV^e siècle. Alors Nicolas V décida de la reconstruire, au moins en grande partie, et il confia cette entreprise à Bernardo Gamberelli, dit Rossellino. Cette œuvre fut continuée, très lentement, sous Paul II et dirigée par Giuliano da Sangallo. Puis Jules II prit le parti de refaire toute l'église dans de plus vastes proportions ; Sangallo fut exclu de l'œuvre de reconstruction ; Bramante lui fut substitué ; le pourquoi

et le comment de ces vicissitudes, nous l'avons raconté plus haut. Nous ajouterons que l'idée de Bramante était de superposer un édifice à lignes courbes, comme le Panthéon, à un édifice rectiligne du type du Temple de la Paix ou de la Basilique de Constantin. Son projet, reproduit sur une médaille de Jules II, consistait en un carré, surmonté d'une coupole, avec les quatre bras de la croix grecque, qui, à l'intérieur se terminaient par autant d'absides et à l'extérieur par des façades rectilignes divisées en compartiments par six grandes colonnes. L'énorme édifice, commencé au printemps de 1506, resta interrompu par la mort de Jules II (1513) et par celle de Bramante (1514). Les piliers étaient déjà élevés, ainsi que les arcs destinés à soutenir la coupole.

En mourant, Bramante désigna Raphaël pour son successeur; Léon X lui donna pour collaborateurs Sangallo et fra Giocondo.

Sur ces entrefaites on avait vu se réveiller une vieille discussion au sujet du plan de l'église. Bien des gens étaient d'avis qu'elle devait présenter l'image d'une croix latine et non d'une croix grecque. Panvinio va jusqu'à déclarer que Bramante lui-même avait étudié les deux projets et qu'il avait laissé un dessin dont ses successeurs se servirent plus tard comme d'un schéma. Quoi qu'il en soit, Raphaël dans son plan s'en tint à la croix latine, en allongeant un côté du monument tel que l'avait conçu Bramante. Mais la nécessité de renforcer les piliers de la coupole, dont les fondements n'étaient pas solides, exigea de grandes dépenses et fit perdre beaucoup de temps; aussi exécuta-t-on très peu de chose du projet de Raphaël. Sangallo étant mort en 1518, Raphaël en 1520, fra Giocondo étant parti, tout resta en suspens. Le projet de Baldassarre Peruzzi, qui était revenu à la croix grecque, ne reçut jamais de commencement d'exécution; on ne fit rien non plus du projet d'Antonio da Sangallo, qui après avoir consacré plus de quatre mille écus et plusieurs années à faire construire un modèle en bois, sur le plan d'une croix latine, « rendit l'âme. » Cette mort ouvrit pour Michel-Ange une série sans fin de nouveaux ennuis, au moment où il venait à peine de sortir des préoccupations angoissantes de l'affaire du tombeau.

Le projet d'Antonio da Sangallo avait provoqué l'admiration d'une grande partie de la Cour du Vatican; cela, pour plusieurs raisons: la

principale était qu'il était conçu sur le type de la croix latine; or ce système avait ses partisans et ses adversaires à couteaux tirés; on le soutenait par tous les moyens, avec les plus étranges arguments artistiques, moraux et religieux. En outre, il gagnait tous les suffrages, grâce au très grand et très riche modèle exécuté par Antonio, *alias Abacco* ou *Abaco*.

Vasari raconte à ce propos une anecdote très curieuse: « Un jour Michel-Ange se rendit à Saint Pierre pour examiner le modèle en bois qu'avait fait Sangallo; il y trouva toute la secte sangallesque qui, après l'avoir accablé de félicitations et de compliments, finit par lui dire que le modèle de Sangallo était un pré où il y avait toujours à paître. " Vous avez raison;" répondit Michel-Ange. Il expliqua ensuite à ses amis qu'il entendait par là que c'était un pâturage pour les moutons et les bœufs qui ne comprennent rien aux arts. Depuis il osa dire publiquement que Sangallo n'avait pas donné assez de jour à l'édifice et avait hérissé sa composition d'un amas de colonnes, de pyramides et de pointes qui se ressentaient plus de la manière tudesque que du beau style antique ou du bon goût moderne. Il ajoutait enfin qu'on pouvait économiser cinquante années de travail et trois cent mille écus pour achever cette église, tout en lui donnant plus de majesté et de grandeur; et il le prouva en exécutant le modèle qui fut définitivement mis en œuvre. Il prouva que ce qu'il disait était la vérité même. Ce modèle ne lui coûta que vingt-cinq écus, et ne lui demanda pas plus de quinze jours. Celui de Sangallo avait coûté plus de quatre mille écus et avait demandé plusieurs années. On comprendra facilement que la bâtisse de Sangallo était une vraie boutique et une occasion de trafic incessant. » Il continue en disant que Michel-Ange avait plus d'une fois exprimé sa conviction qu'on faisait traîner les travaux en longueur pour avoir l'occasion de faire main basse et de voler; et que pour bien faire, il faudrait changer tout le personnel.

Aussi la bande des partisans de Sangallo et des défenseurs de son œuvre se grossit-elle rapidement de tous ceux qui haïssaient Michel-Ange, quand ils se virent menacés dans leurs intérêts par ses rudes vérités.

Il revint donc à la croix grecque et à l'idée fondamentale de Bramante, mais en introduisant des modifications essentielles dans le rat-

tachement des bras, en laissant voir même à l'extérieur les courbes des tribunes, entre lesquelles il intercala de grands pilastres destinés à venir en aide aux piliers pour soutenir la poussée de la coupole. Quant à l'élévation centrale, au lieu de s'en tenir au type du Panthéon, il voulut prendre pour modèle la coupole de Santa Maria del Fiore, dite coupole de Brunellesco, et il écrivit à son neveu Leonardo pour en avoir les mesures exactes. Plus tard il la perfectionna dans la construction, il la transforma pour la mettre en rapport avec l'ensemble de l'édifice, il l'entoura à la base de quatre autres coupoles plus petites, achevant ainsi cette œuvre merveilleuse qui égala sa renommée comme architecte à celle qui faisait déjà de lui le *prince* des peintres et des sculpteurs.

Mais plus il avançait dans son œuvre, plus croissaient l'envie et la colère des envieux ; ils formèrent contre Michel-Ange une cabale pour amener le pape à tenir à Saint Pierre une réunion des fabriciens ; ceux-ci devaient lui prouver que tous ces travaux tournaient au plus grand préjudice du monument, qui devenait ainsi aussi sombre qu'une cave. L'assemblée fut tenue, Michel-Ange intervint pour démontrer la nullité de ces accusations ; et dans son indignation, il s'écria : « Saint Père, vous voyez ce que je gagne ; si ces tribulations que j'endure ne sont pas utiles à mon âme, je perds mon temps et ma peine. » A quoi le pape répondit en souriant et en lui mettant affectueusement une main sur l'épaule : « Il y a tout profit à la fois pour votre âme et pour votre corps. N'en doutez pas. »

MICHEL-ANGE EST INVITÉ À FLORENCE. — MORT D'URBINO. LE MODÈLE DE LA COUPOLE.

Le bruit de la triste guerre que l'on faisait au glorieux vieillard arriva jusqu'à Florence ; et le duc Cosme en prit occasion pour lui renouveler l'invitation de revenir dans cette ville et d'y achever les travaux de la Sacristie et de la Bibliothèque de San Lorenzo ; mais Michel-Ange refusa. Il donna pour motif qu'il ne pouvait plus, à cause de son grand âge, suffire à tant de fatigues ; mais il n'en voulut pas

Fot. Alinari

LA COUPOLE DE S.t PIERRE

moins continuer à rechercher dans ses notes, ses dessins et ses souvenirs la forme qu'il avait déjà imaginée pour l'escalier de la Bibliothèque. A Vasari, qui insistait auprès de lui, il fit cette réponse: « Il me revient bien à l'esprit, comme en rêve, un certain escalier; mais je ne crois pas que ce soit là celui que j'avais conçu alors; car il me revient avec des formes bien vulgaires. »

Tant que Jules III vécut, les ennemis du maître n'osèrent plus s'élever contre lui; mais dès le lendemain de sa mort (29 mars 1555) ceux-ci comptant sur la complaisance ou la faiblesse du nouveau pape, Marcel II, se déchaînèrent de nouveau contre lui, tandis que Cosme de Médicis renouvelait son invitation pour le décider à revenir à Florence. Mais ce pape mourait après vingt-deux jours de règne, et Gian Pietro Caraffa, qui lui succéda sous le nom de Paul IV, invita Michel-Ange à continuer ses travaux. Le maître, déjà profondément attaché à sa nouvelle création, écrivait: « Ce serait vraiment grande honte et grand péché de perdre le prix de tant de fatigues endurées pendant dix ans pour l'amour de Dieu.... Je conclus en vous laissant comprendre ce qui s'ensuivrait si j'abandonnais la construction de Saint Pierre et si je quittais la place; d'abord *je rendrais contents bien des fripons;* ensuite ce serait l'occasion de la ruine de ce grand monument, qui peut-être ne serait jamais mené à bonne fin. »

L'année s'acheva bien tristement pour le grand artiste; le 3 décembre il perdit son fidèle Urbino. La douleur que cette perte causa à Michel-Ange est une preuve de plus de la noblesse et de la générosité de son cœur. Il l'assista pendant sa maladie, il lui prêtait ses services et pour être prêt à tout événement, il dormait tout habillé. « Je suis dans les plus grandes transes, écrivait-il à son neveu; Urbino garde encore le lit; il est en très mauvais état; je ne sais comment tout cela tournera. J'en éprouve autant de chagrin que si c'était mon fils. Il m'a servi fidèlement pendant vingt-cinq ans; je suis vieux et je n'ai plus le temps de former un autre serviteur à ma convenance. Cela me cause un très vif chagrin. Si vous avez là bas près de vous quelque personne pieuse, je vous demande de faire prier Dieu pour sa santé. »

Quand Urbino fut mort, le maître écrivit à ce même neveu et à Vasari deux lettres où éclate une si grande douleur qu'on ne peut les

lire sans être ému : « Leonardo.... je t'informe qu'hier soir, 3 décembre, à 4 heures, Francesco, dit Urbino, a quitté ce monde, à mon grand désespoir ; il m'a laissé dans une affliction, dans une tribulation profonde ; c'est à un tel point que, pour l'affection que je lui portais, il m'aurait été plus doux de mourir avec lui. Il ne méritait pas moins. C'était un homme de cœur, plein de foi et d'honnêteté ; il me semble que, lui parti, je reste sans vie et je ne puis retrouver la paix. »

L'autre lettre à Vasari est, en quelque sorte, *populaire,* tant elle est connue ; mais on ne saurait l'oublier dans un livre comme celui-ci, où l'on veut mettre en lumière toute la bonté de Michel-Ange : « Messer Giorgio, mon cher ami, j'écrirai mal ; cependant il faut que je vous dise quelque chose en réponse à votre lettre. Vous savez comment Urbino est mort ; ç'a été pour moi une très grande faveur de Dieu, mais aussi un immense dommage et un sujet de chagrin bien cruel. Je dis que ce fut une faveur de Dieu, parce qu'Urbino, après avoir été le soutien de ma vie, m'a appris non seulement à mourir sans regrets, mais même à désirer la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillese ; et il m'échappe, en ne me laissant que l'espérance de le revoir dans le paradis. Dieu m'a donné un gage de son bonheur dans la mort bienheureuse qu'il a faite. Il ne regrettait pas la vie, il s'affligeait seulement en pensant qu'il me laissait accablé de maux au milieu de ce monde trompeur et méchant. Il est vrai que la majeure partie de moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste n'est plus que misères et peines. Je me recommande à vous et je vous prie, si je ne suis pas importun, de faire mes excuses à Benvenuto (Cellini) de n'avoir pas répondu à sa lettre. Tant de tristesse m'envahit au milieu de semblables pensées que je ne puis écrire ; recommandez-moi à lui comme je me recommande à vous. »

Ainsi Michel-Ange voyait mourir peu à peu autour de lui les meilleurs et les plus fidèles de ses amis et de ses serviteurs ; la solitude grandissait autour de lui. Cornelia, veuve d'Urbino, qui était pour lui comme une fille très chère, dont il avait tenu un fils sur les fonts baptismaux, en lui donnant son propre nom, quitta sa maison en toute hâte et ne tarda pas à se remarier.

Malgré tout, aucun sentiment de pitié, aucun égard pour les angoisses de l'illustre vieillard ne retenait ses ennemis dans leur œuvre de haine. Ils trouvaient au contraire un nouvel élément de force dans l'envie et l'esprit de médisance de Pirro Ligorio, nommé par Paul IV architecte du Vatican. Comme il avait l'ambition de le supplanter dans la direction de la fabrique de Saint Pierre, Ligorio allait disant partout que Michel-Ange était tombé en enfance ; de même qu'il falsifiait les inscriptions antiques, il falsifiait les faits et les critiques en lui attribuant des erreurs commises par ses maîtres de travaux.

Pendant cette époque de sa vie si pleine de tristesse, Michel-Ange songea plusieurs fois à quitter Rome et à céder aux instances de ceux qui ne cessaient de le rappeler à Florence. Vasari le dit ; Michel-Ange le dit lui-même dans une affectueuse lettre écrite à Cornelia :

« Sa Grâce le duc de Florence fait tout ce qu'elle peut pour me décider à retourner à Florence ; elle me fait les offres les plus séduisantes. Je lui ai demandé du temps pour arranger ici toutes mes affaires et laisser dans de bonnes conditions la fabrique de Saint Pierre. »

Il formait donc alors le projet de retourner à Florence où l'attendaient son neveu Leonardo, Cassandra sa nièce, la bonne Cassandra qui lui cousait des chemises de belle toile, lui promettait tous les soins imaginables et les caresses du petit Buonarroto.

Mais ses travaux le retenaient toujours à Rome ; il ne s'en éloigna qu'une fois, au mois de septembre 1556 ; il craignait peut-être, à l'approche des Espagnols qui remontaient de Naples avec le duc d'Albe, quelques scènes semblables à celles du sac de 1527. Il alla alors à Spolète, avec l'intention de pousser jusqu'à Lorette, pour y faire ses dévotions, quand on lui envoya un exprès avec l'ordre de retourner à Rome.

Quand la construction de Saint Pierre fut élevée jusqu'au merveilleux tambour entouré de colonnes accouplées, les admirateurs et les partisans de Michel-Ange, craignant qu'il n'eût pas devant lui assez d'années de vie pour achever la coupole, lui persuadèrent « d'en laisser au moins un modèle exact. » Il hésita quelque temps, puis il s'y décida, et il en fit un en terre glaise, destiné à servir de guide à Giovanni Francèse pour la fabrication d'un modèle en bois à grande échelle.

DERNIERS TRAVAUX DE MICHEL-ANGE. — SES DÉBOIRES SA MORT.

Au mois d'août 1559 mourait Paul IV, népotiste à l'excès, tyran odieux, haï à un degré tel que, pendant son agonie, le peuple furieux délivra les malheureux enfermés dans les prisons publiques et dans celles de l'Inquisition, brûla les registres des procès, renversa et mit en pièces la statue du pape au Capitole.

PORTA PIA.

Il eut pour successeur, sous le nom de Pie IV, le cardinal de Santa Prisca, Giovan Angelo Médicis, qui mit à la raison sans tarder l'arrogante famille de son prédécesseur. Il rouvrit le Concile de Trente; il découvrit une conspiration formée pour attenter à sa vie et il en tira la plus vigoureuse vengeance. Comme il avait le goût du faste et qu'il tenait à l'embellissement de Rome, « il fit à Michel-Ange force propositions et force caresses. » Il confirma le *motu proprio* relatif à la fabrique de Saint Pierre, et il exprima la volonté que les travaux fussent poussés avec vigueur. Il confia en outre à Michel-Ange le plan et la surveillance de quelques autres œuvres, telles que le projet d'un mausolée pour son frère, le marquis de Marignano, un projet pour la Porta Pia et pour la restauration d'autres portes de Rome; un projet pour l'église de Santa Maria degli Angeli, dans les Thermes de Dioclétien (la nouvelle construction s'enchâssa dans les ruines du monument antique dont elle tira le plus heureux parti); le dessin d'un ciboire. Il faut ajouter à cela d'autres engagements avec le cardinal di

Santa Fiora pour une chapelle commencée à Sainte Marie Majeure, et, par surcroît de fatigue, objet de la recommandation du duc Cosme (qui vint à Rome plus tard pour voir le grand artiste). Pendant l'automne de 1559, il commença et acheva ses études pour l'église de San Giovanni, dite dei Fiorentini, parce qu'elle a été construite « par la nation florentine. »

ÉGLISE DE SANTA MARIA DEGLI ANGELI.

En même temps, les grands travaux de Saint Pierre avançaient sous la direction infatigable de l'artiste et au milieu de la lutte non moins infatigable de la *secte sangallesque*. On avait vu entrer dans cette bande Nanni di Baccio Bigio lui-même, qui poussa l'audace jusqu'à demander l'appui du duc Cosme dans ses tristes intrigues. Il en reçut une réponse méprisante. Michel-Ange mécontent du licenciement d'un bon chef de travaux, étant resté quelques jours sans « paraître à la fabrique, » Nanni et ses complices se mirent à insinuer « qu'il n'en pouvait plus » et qu'il se proposait de lâcher tout. Ils multiplièrent

tant les intrigues, et de tant de côtés, que Nanni fut nommé son substitut, tandis que Michel-Ange tenait pour Daniele Ricciarelli da Volterra.

Le conflit reprit donc avec une nouvelle vigueur. Nanni se mit à tout brouiller, à déplacer des ponts, à vouloir en somme faire à sa tête, si bien que Michel-Ange arrêta un jour hardiment Pie IV sur la place du Capitole, et, étant passé avec lui dans une salle du Palais, lui parla clair et net : « Saint Père, les commissaires m'ont donné pour substitut un personnage dont je ne sais qui il est ; si Votre Sainteté et les commissaires sont d'avis que je ne suis plus utile, je retournerai à Florence, où je ferai grand plaisir au grand-duc, qui m'a déjà appelé auprès de lui avec tant d'instances. J'attends donc que Votre Sainteté me permette de me retirer. »

Le pape, affligé de ces paroles, ordonna que les choses seraient examinées de près ; ayant reconnu la vérité, il éloigna Nanni des travaux.

Mais son extrême vieillesse finit par enlever presque toute force à Michel-Ange et par l'obliger à ne plus assister en personne aux travaux de cette coupole, qui s'élevait toujours de plus en plus devant Rome éblouie, et qu'il avait du moins la consolation, lui infirme, de voir encore de la chambre où il devait mourir.

A la vingt-troisième heure (correspondant à quatre heures trois quarts du soir), le 28 février 1564, au moment où la nuit tombait, les yeux du grand artiste qui avaient eu de si nobles visions de splendeur et de beauté s'éteignirent ; ce cœur plein de noblesse et de tendresse cessa de battre ; ses mains, ouvrières dociles de sa pensée, qui avaient créé tant de formes sublimes, tombèrent pour toujours inertes.

Le deuil fut général. On fit à l'illustre artiste de solennelles funérailles à Rome et à Florence.

Georges Vasari, qui fut son ami, a laissé de lui le portrait suivant : « Il était d'une taille moyenne, avec des épaules larges ; il avait le corps bien proportionné. Il avait la tête ronde, le front carré et large, coupé par sept lignes droites ; les tempes bombées faisaient saillie en dehors de la ligne des oreilles ; les oreilles étaient un peu grandes et détachées de la joue ; le corps était en proportion avec la tête et plutôt grand ; le nez écrasé, comme on le sait ; les yeux plutôt

petits que grands, de couleur de corne et tachetés d'étincelles jaunes et azurées; les sourcils peu épais; les lèvres minces, mais celle de dessous un peu forte et légèrement saillante; le menton bien proportionné; les cheveux noirs; la barbe de même couleur, peu épaisse, fourchue et semée de poils blancs. »

CONCLUSION.

Nous nous sommes efforcés de réunir les traits essentiels de la vie de Michel-Ange, de son caractère, de mettre en lumière les mérites de ses travaux; nous avons voulu le faire brièvement, mais dans le meilleur ordre possible et avec clarté. L'étude de beaucoup de biographies récentes, depuis la biographie si connue de Grimm, jusqu'à celles de Wilson, de Scheffer, de Symonds, de Blanc, de Clément, de Gotti, de Knachsuf et bien d'autres, et aussi l'étude de nombreux travaux spéciaux sur tel épisode ou telle œuvre, nous ont amenés à cette conviction que la meilleure méthode à suivre était de revenir directement aux sources et de s'en tenir aux documents originaux publiés par Gaye, Milanesi et parfois dans quelques-unes des biographies citées plus haut, spécialement celles de Grimm et de Gotti.

Pour les poésies, nous avons suivi l'édition critique de Frey. Quant aux *Vies,* nous avons naturellement fait le plus grand cas des deux Vies célèbres de Condivi et de Vasari, parce que l'un et l'autre connurent Michel-Ange en personne et furent même ses disciples et ses amis. S'il leur échappe quelque inexactitude, toujours facile à corriger, ils ont du moins le mérite inestimable de nous communiquer une impression directe de l'homme et du *milieu* dans lequel il vécut et travailla.

Nous avons cru nécessaire de remettre un peu d'ordre dans la chronologie des faits et des œuvres de Michel-Ange; c'est la raison principale qui nous a déterminé à faire choix de la méthode qui consiste à reprendre tout à la base d'après les documents.

L'ordre dans les faits et les œuvres du maître a été considérablement troublé par la facilité excessive avec laquelle les biographes s'abandonnent à de longues digressions; aussi, et surtout, par diverses

erreurs qui se sont glissées dans les dates et la classification de certains documents et de certaines lettres.

Notre étude n'est assurément, pour ainsi dire, qu'un modeste travail de *reconstitution;* mais nous aurons atteint notre but si ces pages ont réussi, dans leur simplicité, à montrer ce que fut cet homme prodigieux, quelle œuvre il accomplit. Par la hauteur de sa pensée et de ses conceptions, par la liberté souveraine avec laquelle il sut traduire sa vision de l'art, par sa puissance créatrice qui a produit tant d'œuvres vigoureuses, par la merveilleuse souplesse de son génie, il a mérité que l'Arioste le salue en ces termes :

Michel, più che mortale, Angel divino.

S.T FRANÇOIS.
(Cathédrale de Sienne.)

INDEX DES GRAVURES.

PAUL III FARNÈSE.

TABLE DES MATIÈRES.